

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNE VOIX FÉMININE CONTESTATAIRE DES ANNÉES 1930 :

AGENTIVITÉ ET ÉCRITURE

DANS *DANS LES OMBRES* D'ÉVA SENÉCAL

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

VÉRONIQUE LORD

AOÛT 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

À ma mère, Catherine

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice de recherche, Lori Saint-Martin, pour sa patience, sa disponibilité et son support chaleureux tout au long de la préparation de ce mémoire. La passion qui l'anime, et qui s'avère contagieuse, a grandement contribué à me donner le goût d'entreprendre ce projet, puis de le mener à bon port. J'aimerais aussi saluer la générosité et l'attention consciencieuse avec laquelle Anne-Saskia Barthe a relu mon travail. Je remercie également ma famille et mes amis pour leurs encouragements et leur bienveillance, en particulier Daredjane et Marianne, dont l'amitié indéfectible m'est tellement précieuse. À Christian, merci de me prêter une oreille toujours attentive, de me soutenir dans toutes mes aspirations et de m'aider à trouver la force de les réaliser.

## TABLE DES MATIÈRES

|  |    |
|--|----|
| RÉSUMÉ .....   | vi |
| INTRODUCTION .....   | 1  |
| I Introduction .....   | 1  |
| II La construction sociale de la femme canadienne-française .....                    | 3  |
| III Normes littéraires et écriture féminine en 1931 .....                            | 6  |
| IV Le destin d'une écrivaine et de son œuvre .....                                   | 10 |
| V <i>Dans les ombres</i> : l'état de la question .....                               | 11 |
| VI Méthode et plan .....   | 13 |
| CHAPITRE I   |    |
| L'AGENTIVITÉ .....   | 19 |
| 1.1 L'agentivité sociale et son contexte .....                                       | 20 |
| 1.1.1 Essai de définition .....  | 20 |
| 1.1.2 Agentivité féminine et patriarcat .....  | 21 |
| 1.2 Agentivité et œuvres littéraires .....   | 23 |
| 1.2.1 Agentivité du personnage (plan « événementiel ») .....                         | 25 |
| 1.2.2 Formes textuelles et agentivité (plan « formel ») .....                        | 40 |
| CHAPITRE II  |    |
| L'AGENTIVITÉ DU PERSONNAGE FÉMININ DANS <i>DANS LES OMBRES</i> .....                 | 52 |
| 2.1 Statut de Camille .....  | 53 |
| 2.2 Manifestations de l'agentivité chez Camille .....                                | 56 |
| 2.2.1 Regard et résistance intérieure .....  | 57 |
| 2.2.2 Paroles et silences: reformuler le rapport homme-femme .....                   | 62 |
| 2.2.3 Actions, mobilité physique et refus d'agir: quand le désir est rébellion ..... | 67 |
| 2.2.4 Le patriarcat reprend ses droits... ou la chute de l'agentivité féminine ..... | 75 |

## CHAPITRE III

|  |     |
|--|-----|
| AGENTIVITÉ ET FORMES TEXTUELLES DANS <i>DANS LES OMBRES</i> .....                  | 82  |
| 3.1 Un roman réaliste, moderne et psychologique .....                              | 83  |
| 3.2 La voix auctoriale: une « troisième personne » entre soi et le monde .....     | 88  |
| 3.3 Une intrigue amoureuse non convenue et inconvenante .....                      | 95  |
| 3.4 Nature et désir féminin: l'écriture subversive de <i>Dans les ombres</i> ..... | 102 |
| 3.5 Bilan et dénouement: un roman entre nostalgie et rupture .....                 | 110 |
| CONCLUSION .....   | 119 |
| RÉFÉRENCES .....   | 129 |

## RÉSUMÉ

Au Québec, dans les années trente, l'idéologie dominante construit une image précise de la femme et lui impose un rôle bien défini qui lui laisse peu d'autonomie. Non seulement cette idéologie confine-t-elle la femme dans l'espace familial, mais elle tend aussi à lui refuser des désirs et une perception du monde qui lui appartiennent en propre. Les femmes qui prennent la plume à l'époque sont également soumises à d'importantes contraintes: leurs œuvres sont acceptables dans la mesure où elles font la promotion du destin féminin normatif et privilégient une écriture conventionnelle. Or, *Dans les ombres*, premier roman d'une jeune poète, Éva Senécal, s'écarte de la norme: il raconte comment une épouse s'éprend d'un Américain de passage, pose un regard de plus en plus critique sur l'idéologie traditionnelle et aspire à se définir et à agir selon des valeurs et des désirs véritablement siens. Et l'écriture de l'œuvre révèle une volonté d'affranchissement analogue au niveau formel. S'appuyant sur les principes et les théories de la critique littéraire au féminin, le présent mémoire cherche à montrer qu'en donnant à lire une héroïne qui défie les règles de conduite d'une épouse et qui veut s'affirmer sujet et agent de sa propre vie, de même qu'en altérant ou en rompant avec plusieurs normes en matière d'écriture, Senécal parvenait à mettre en relief une vision différente des femmes et ébranlait l'ordre social et littéraire de sa société.

Le concept d'agentivité (*agency*), qui désigne la capacité de remettre les forces sociales en perspective et d'agir malgré elles, de même que les études formelles féministes, nous permettront d'observer comment s'inscrit cette quête de l'héroïne et de sa créatrice dans *Dans les ombres*. Nous démontrerons ainsi que Senécal utilise à la fois la représentation du personnage féminin (regard, paroles et actions de celui-ci) et des stratégies d'ordre formel, narratif et langagier, pour véhiculer un point de vue contestataire de l'ordre établi, malgré les tensions qu'implique un tel projet pour une femme dans les années trente.

Cette réflexion, portant sur l'agentivité littéraire au féminin dans *Dans les ombres*, constitue la première étude de fond textuelle consacrée à ce roman méconnu, mais considéré comme une œuvre pionnière de la modernité et de l'écriture féministe au Québec.

Mots clés: Éva Senécal, *Dans les ombres*, féminisme, littérature québécoise, années 1930

## INTRODUCTION

### I. Introduction

Le Québec de l'entre-deux-guerres vit d'importantes mutations — urbanisation grandissante, émigration vers les États-Unis, industrialisation accélérée—, ainsi que les répercussions de bouleversements planétaires comme la Première Guerre mondiale et le krach boursier de 1929. L'évolution rapide de la société transforme le tissu social et bouleverse les valeurs d'un Québec jusqu'alors traditionnel. Pour les femmes, cette période est marquée par d'importants progrès: l'obtention du droit de vote aux élections fédérales en 1918, la reconnaissance de certains droits juridiques, le développement du travail salarié pour celles qui appartiennent à la classe moyenne et la pénétration de nouvelles idées sont autant d'éléments qui ébranlent les modèles féminins traditionnels. « Même si les rôles d'épouse et de mère, ou de religieuse, seront encore et pour longtemps dominants, de nouvelles aspirations apparaissent [...] » (Collectif Clio, 1992, p. 265). Dans le domaine littéraire, des courants d'avant-garde disputent le terrain aux forces de résistance. Et les avancées sociales ont des conséquences directes sur la production des écrivaines: de 1915 au début des années trente, le nombre de titres publiés par des femmes est en progression constante; il atteint des pics en 1924 et en 1933 (Boisclair, 2004, p. 89). L'écriture féminine, notamment la veine poétique des années vingt, que l'on nommera le néo-romantisme, témoigne aussi pour la première fois d'une volonté de dépasser les limites traditionnelles de l'expression des femmes. Or, le milieu littéraire manifeste une certaine ouverture à son égard. En effet, ces poètes seront dans l'ensemble bien reçues par la critique.

Cependant, parallèlement à cette effervescence sociale et culturelle, un profond conservatisme perdure, renforcé encore par les craintes qu'éveille le changement. Pour la majeure partie de l'élite francophone, les bouleversements des années d'après-guerre n'offrent en effet que de sombres perspectives. Ils menacent les mœurs traditionnelles,



l'identité canadienne-française, voire la survie même de la nation. Or, selon ce discours conservateur et nationaliste, dominant sur les tribunes et dans les écrits de l'époque, ce sont les femmes qui ont le pouvoir et le devoir d'endiguer ce mouvement. Comment ? En se consacrant à leur vocation « naturelle », soit multiplier les naissances et favoriser de saines valeurs à l'intérieur du foyer. Ce discours prescriptif fait en effet des épouses et mères la clef de voûte de la préservation de la cellule familiale et, par là, de tout l'ordre social (Andrée Lévesque, 1989, p. 24). Enfin, pour celles qui osent sortir de la sphère domestique et prendre la plume, les prescriptions restent liées à ce projet de société de type nationaliste et conservateur: on attend des écrivaines qu'elles contribuent à fixer l'image privée de l'univers féminin et qu'elles demeurent à l'intérieur de pratiques d'écriture conventionnelles (Lucie Robert, 1992, p. 42-44).

Ainsi, tout en l'exaltant, cette idéologie construit une image très précise de la femme et lui impose un rôle bien défini qui lui laisse peu d'autonomie. Non seulement cette idéologie confine-t-elle la femme dans l'espace familial, mais elle tend aussi à lui refuser une perception du monde, une voix et des désirs qui lui appartiennent en propre. Or, c'est dans ce contexte que paraît, en 1931, le roman *Dans les ombres* d'Éva Senécal. Écrit par une femme qui s'est déjà fait connaître comme poète du mouvement néo-romantique des années vingt, il met en scène Camille L'Heureux, une jeune épouse critique du rôle qui lui est dévolu. De surcroît, Camille éprouve du désir pour un homme autre que son mari, un Américain de passage. Et ce désir agit, dans le récit, comme une sorte de bougie d'allumage d'une quête qui dépasse la seule quête amoureuse. En effet, l'héroïne de Senécal cherche à agir en conformité avec son sentiment amoureux et, de façon indissociable, manifeste un besoin fondamental: celui de se définir et d'agir en accord avec ses valeurs et ses aspirations plutôt qu'en fonction d'un idéal fixé par d'autres. En représentant un tel personnage, et en altérant ou en rompant avec certaines conventions littéraires, sa créatrice manifeste d'ailleurs un désir d'affranchissement analogue sur le plan de l'écriture. Or, *Dans les ombres* allait vraisemblablement trop loin en regard des normes de son temps. En effet, dès sa parution, il a suscité la controverse, puis a été rapidement oublié et écarté du corpus littéraire canonique. Encore à ce jour, et malgré les nombreuses qualités qu'on lui reconnaît, il n'a jamais connu de réédition.

Avec le présent mémoire, nous espérons jeter un peu de lumière sur cette œuvre méconnue et sur ce qu'elle recelait d'audacieux, voire de condamnable pour un grand nombre de ses contemporains. Plus précisément, nous essaierons de cerner en quoi la protagoniste de *Dans les ombres* s'écarterait du modèle féminin en vigueur dans les années trente et défiait les normes de comportement imposées aux épouses. Nous tenterons aussi de voir pourquoi la représentation d'un tel personnage de même que certains choix formels de Senécal ont pris valeur de transgression. Selon nous — et c'est ce que nous espérons démontrer — en mettant en scène une héroïne qui cherche à s'affranchir de l'idéal et du destin normatif féminins, qui aspire à s'affirmer comme sujet et agent de sa propre vie, de même qu'en bousculant plusieurs normes d'écriture, Senécal donnait forme à une vision dissidente des femmes et de leur réalité, et ébranlait ainsi l'ordre social et littéraire de son époque.

Or, avant d'expliquer plus avant notre projet, il est essentiel de préciser quelle est l'image de la Canadienne française telle que construite par le discours traditionnel, de même que les prescriptions et les sanctions érigées dans le but de circonscrire sa conduite. Du rôle attribué aux écrivaines par l'idéologie de conservation découlent aussi des règles, littéraires cette fois, que nous détaillerons ensuite, en nous attardant à la réception critique de *Dans les ombres*, qui révèle à la fois la nouveauté de l'œuvre et les réserves que cette nouveauté soulevait. En 1931, les femmes qui prenaient la parole sur la place publique — et s'écartaient déjà, par le fait même, du modèle — devaient se limiter à certains sujets et à certains modes d'expression.

## II. La construction sociale de la femme canadienne-française

Selon Andrée Lévesque, « [l]es élites ont disserté abondamment sur “la” Québécoise et lui ont dicté de rigides lignes de conduite » (1989, p. 11). Même si la distance entre ce discours normatif et la réalité s'accroît dans un Québec qui se modernise, « le discours n'en perd pas pour autant son importance. Puissant, il érigera les confins du permis et les limites de la répression, il construira aussi un type idéal de féminité auquel devront appartenir toutes celles qui réclameront une place légitime dans l'ordre social » (1989, p. 12). Précisons que ces élites, ou « agents normatifs », sont largement composées de clercs et d'hommes des professions libérales appartenant à la mouvance nationaliste. Soucieux d'accroître le nombre

de Canadiens français et de préserver l'homogénéité « raciale » et religieuse de la société, le mouvement nationaliste a en effet « contribué à piéger les femmes qui se voyaient enfermées dans la nécessité nationale de leur subordination » (Collectif Clio, 1992, p. 257). Les femmes elles-mêmes, à travers les pages féminines des journaux, ou encore par l'entremise d'œuvres littéraires, comme nous le verrons plus loin, relaient dans certains cas les prescriptions dont elles font l'objet.

Nous l'avons vu, pour l'idéologie traditionnelle, la mission privilégiée des femmes — voire l'unique voie véritablement valable pour elles — est le mariage et la maternité (Lévesque, 1989, p. 30-33; Gagnon, 1974, p. 20-23). On affirme que cette dernière est l'ultime destinée de la femme, le plein épanouissement de son existence. Et c'est à travers cet objectif individuel uniquement qu'elle participe — indirectement — à la collectivité: en devenant une épouse puis une mère exemplaire, la femme contribue à préserver la nation de même qu'une culture qu'on voudrait immuable (Lévesque, 1989, p. 32). En plus de la mise au monde d'un maximum d'enfants, sa mission comprend l'éducation de ceux-ci. La mère est chargée de transmettre les traditions québécoises et de protéger les siens des tentations de la vie moderne. Et ce rôle de gardienne des valeurs s'étend aussi au rôle de l'épouse vis-à-vis de son mari. En effet, cette dernière est tenue de dispenser amour, soutien et soins à celui qui affronte la dure réalité du monde du travail et de lui assurer un foyer ordonné, heureux et paisible (Gagnon, 1974, p. 24). Si elle manque à ces devoirs, on la tiendra responsable de la perte, à la fois du bon moral de son mari et de son *sens moral*. Étrangement, en effet, le discours traditionnel dépeint l'homme comme plus fragile psychologiquement et moralement que la femme tout en étant, par ses « aptitudes » et « ses dons », davantage apte à diriger et incontestablement le chef de famille (Gagnon, 1974, p. 26-28).

En fait, selon les idéologues traditionnels, l'homme et la femme possèdent des caractéristiques innées qui les destinent à des sphères d'activité et à des rôles distincts. Alors que Dieu a fait l'homme pour agir au dehors, pour penser, conquérir et diriger, la femme est faite pour vivre au dedans, où sa fécondité physique et ses qualités peuvent au mieux s'épanouir. Qualités qui sont, outre une forme de supériorité morale, la bonté, l'indulgence, la compassion, la douceur, l'esprit de sacrifice et la résignation. À l'opposé, l'indépendance et l'autonomie sont des « traits de caractère éminemment détestables » chez une femme et contraires à sa mission (Lévesque, 1989, p. 48). La femme est aussi considérée naturellement

plus « pure » et plus chaste que son compagnon. En effet, ses pulsions sexuelles moins fortes, voire nulles, son plus grand sens moral — et, pour la jeune fille, l'ignorance dans laquelle on la maintient jusqu'au mariage —, lui rendent la chasteté plus facile (Lévesque, 1989, p. 62). Innocence, pureté, chasteté composent donc l'essence féminine.

Cependant, nous l'avons mentionné, ces qualités ne sont pas destinées à s'exercer dans la sphère publique: la femme doit sortir le moins possible du foyer (Gagnon, 1974, p. 26). Les idéologues craignent en effet que le contact avec le monde extérieur ne lui donne le goût de celui-ci. Or, si les femmes étendent leurs prérogatives au-delà du soin du ménage, des enfants et du mari, c'est, selon ces penseurs, tout le projet de conservation des valeurs de même que le taux de natalité qui sont en péril. Au nom de l'exaltation du rôle de la mère, on écarte donc les femmes du domaine public, on limite leur champ d'action et on les maintient dans une situation de domination (Lévesque, 1989, p. 58).

À ce sujet, on ne se contente pas de prescriptions. En effet, la femme mariée est réduite par la loi à l'état de mineure. Elle doit par exemple obtenir l'autorisation maritale pour exercer des droits civils et son époux voit à l'entière administration des biens communs (Collectif Clio, 1992, p. 348). Résultat, « [l]es femmes sont économiquement dépendantes de leur mari de par le Code civil et de par les difficultés qu'éprouvent les femmes mariées à travailler en dehors du foyer » (Lévesque, 1989, p. 48). En contrepartie, l'époux est tenu d'assurer la subsistance et la protection de l'épouse. De la même façon, étant donné l'importance que revêt la procréation pour l'idéologie de conservation, un certain nombre de lois, de même qu'une panoplie de prescriptions, garantissent le bon ordre reproductif, et visent particulièrement les femmes. Le célibat féminin, hormis lorsqu'il est consacré au Seigneur, est taxé d'égoïsme. Le divorce (que peut accorder le parlement fédéral), de même que les séparations, sont réprouvés au Québec, « non seulement à cause de la position de l'Église catholique mais parce qu'elles conduisent à la “désorganisation des familles” et sont la cause directe de la dépopulation » (Lévesque, 1989, p. 45). De même, toute activité sexuelle avant le mariage est condamnée par l'Église et les aventures extra-conjugales sont frappées d'interdit. Cependant, même si, officiellement, ces interdits ciblent indistinctement les deux sexes, ce n'est pas le cas dans la pratique: si l'adultère peut être la cause d'une séparation légale de l'époux, l'épouse qui veut obtenir la séparation doit prouver qu'elle a été trompée sous le toit conjugal (Lévesque, 1989, p. 75-76). Du point de vue des agents (masculins) de

la loi, « [l]a femme adultère compromet le patrimoine familial en plus d'afficher une liberté doublement niée par son état matrimonial » (Lévesque, 1989, p. 64). Ainsi, la virginité prémaritale, la chasteté, l'exclusivité de relations sexuelles confinées au mariage sont avant tout des normes s'appliquant aux femmes. Bref, « [l]a sexualité féminine est à peine reconnue si ce n'est dans ses aspects les plus négatifs. Son exercice n'a qu'un but: la maternité. En dehors de ces étroites limites, la Québécoise subira la honte, l'ostracisme et parfois la pitié » (Lévesque, 1989, p. 85). Ainsi, toujours selon Lévesque, si « la survie, par le mariage, la maternité et le conformisme sexuel s'accomplit aussi dans l'acceptation et la collaboration », il ne faut pas confondre celles-ci avec le consentement ou le pouvoir (1989, p. 13).

### III. Normes littéraires et écriture féminine en 1931

Comme la société, le domaine des lettres est donc traversé par des courants nouveaux durant l'entre-deux-guerres, notamment le mouvement poétique féminin ou encore l'« exotisme », porté par de jeunes intellectuels revendiquant la liberté de l'artiste. Cependant, le régionalisme (qui est en quelque sorte la continuité, dans la sphère de la littérature, de l'idéologie de conservation) poursuit le règne qu'il a entamé au début du siècle. Avec l'anxiété que génère la crise économique à l'aube des années trente, sa prégnance s'est même intensifiée (Lemire, 1987, p. XXIII). Or, cette doctrine enjoint les écrivains à mettre leur plume au service de la cause nationale. Essentiellement, on requiert des auteurs qu'ils représentent une réalité canadienne plus idéalisée que réaliste, chantent la patrie, ses héros, ou encore l'espace rural et le mode de vie des aïeux, ces contre-poids au changement craint et honni. On considère aussi que la littérature doit inspirer des comportements moraux et chrétiens. De ce point de vue, les genres exemplaires sont le roman du terroir et autres fictions de type régionaliste ou nationaliste. La littérature « gratuite » (c'est-à-dire qui ne cherche pas à faire rayonner le pays et ses vertus) est considérée comme « une chose superficielle, frivole » (Lemire, 1987, p. XVIII). Enfin, il faut résister aux influences littéraires jugées néfastes de la France moderne et laïque.

Or, les écrivaines subissent les mêmes contraintes que leurs confrères, en plus d'autres qui leur sont propres. Elles seront elles aussi encouragées à faire l'éloge de la patrie et de la

nature ou encore à s'inspirer de l'histoire de la colonie. Cependant, leur effort doit surtout s'appuyer sur le rôle traditionnel féminin et s'en tenir à la sphère privée. Par exemple, l'une des fonctions des écrivaines sera de glorifier le mariage et la maternité, de même que les obligations domestiques. Produire une littérature de jeunesse patriotique servant à l'édification des enfants est aussi considéré comme une voie idéale. Aussi, selon Lucie Robert, les auteures qui se sont soumises au rôle que leur confiait le projet nationaliste et conservateur entre 1900 et 1940 ont-elles eu tendance à se replier dans de « petits » genres et dans des productions fragmentées. Elles ont privilégié la littérature du terroir plutôt que nationaliste, la poésie champêtre, le roman sentimental, le billet, le conte ou encore le journal intime (1992, p. 43).

Par ailleurs, les codes sociaux et littéraires découragent les femmes de produire des textes qui pourraient être considérés comme revendicateurs ou féministes, mais également de déployer « une écriture trop forte » (Collectif Clio, 1992, p. 308). Sur le plan de l'expression, en effet, seule une écriture de type conventionnel est jugée acceptable. La réception des écrivaines dans les ouvrages sur la littérature publiés dans les années trente, ou peu après, montre que plusieurs critiques et historiens de la littérature se rebiffaient devant l'importance accordée à la forme, le modernisme ou l'audace plastique de certaines œuvres de femmes (Hayward, 1986, p. 164-165). L'accueil réservé aux femmes poètes et romancières révèle aussi que l'amour et le sentiment étaient considérés comme des sujets « féminins » recevables (tout en étant regardés avec beaucoup de condescendance) mais que, dans le même temps, « effusions sentimentales », « excès d'éloquence », de « subjectivité » ou « intrépidité dans l'aveu de soi-même » leur étaient systématiquement reprochés. Ces aspects de leur écriture dénotaient un manque de modération, de modestie et de moralité condamnable, ou encore témoignaient d'un savoir-faire insuffisant, toujours selon leurs juges masculins (Boynard-Frot, 1985b, p. 140-143). D'ailleurs, le mode introspectif et le discours amoureux à travers lesquels une nouvelle génération d'écrivaines émerge et se montre contestataire et subversive dans l'entre-deux-guerres, ont généralement été discrédités par les critiques masculins<sup>1</sup>. Ainsi, on peut dire que ceux qui forgeaient et appliquaient les normes en littérature s'opposaient pour la

---

<sup>1</sup> Alfred Desrochers, poète, critique et mentor de plusieurs écrivaines, dont Éva Senécal, fait figure d'exception: il est le seul à louer de manière inconditionnelle les aspects les plus novateurs de l'écriture des femmes: individualisme, insistance à traiter la vie intime et l'amour, audace, « virtuosité plastique » (Hayward, 1986, p. 164).

plupart à toute forme littéraire ou style d'écriture qui puissent trahir l'image traditionnelle de la femme.

Les interventions qui ont marqué la parution de *Dans les ombres* montrent bien la prégnance, dans les années trente, de ces normes à la fois politiques, morales, formelles et esthétiques. Comme l'affirme Daniel Chartier, qui s'est intéressé à la réception critique du roman de Senécal, ce sont cependant avant tout les questions morales qui ont dominé le débat autour de celui-ci, éclipsé les jugements sur la valeur littéraire de l'œuvre et nu à son inscription dans l'histoire littéraire. Essentiellement, deux camps se sont affrontés. Le premier a attaqué l'œuvre, la jugeant amoral et dangereuse; l'autre — comprenant notamment l'éditeur du roman, Albert Lévesque — l'a défendue, en cherchant à convaincre de sa moralité ou en faisant valoir le principe de l'autonomie de la littérature par rapport aux questions éthiques. Néanmoins, lorsqu'on parcourt les différents articles et commentaires sur *Dans les ombres*, ce qui frappe, c'est combien l'héroïne de Senécal a déstabilisé ou profondément choqué certains critiques, non seulement par les désirs amoureux et érotiques qu'elle manifestait, mais aussi par son attitude peu soumise et par le goût de liberté qu'elle affichait. Visiblement, un tel personnage contredisait l'idée dominante de la femme et de la littérature féminine. La question « morale » était donc aussi, voire surtout, une question idéologique et politique. Ce que Senécal et son héroïne outrepassaient, c'étaient les limites imposées aux femmes, qu'elles soient épouses traditionnelles ou écrivaines, par le pouvoir masculin.

L'article de Jean Bruchési, paru dans *La revue moderne* en 1932, illustre bien cette affirmation. Pour lui, en effet, l'héroïne de Senécal est « une “petite romanesque” », dilapidant ses énergies dans des préoccupations secondaires (l'amour) et « se refusant à admettre que la vie est faite, pour une large part, de sacrifices, de restrictions et de contraintes ». Au passage, il épingle ses contemporaines avides de leur autonomie, « sœurs trop nombreuses de Camille, impatientes de secouer toute contrainte, toute discipline ». Puis, il plaint le « malheureux époux », que l'héroïne « devrait encourager, qui souffre » et se sacrifie pour elle en travaillant dans une région éloignée. « [R]echerche du mal », « délectation de la douleur pour la douleur », « amour des ombres », conclut le critique. Tout en reconnaissant le talent d'écrivain de Senécal, il lui reproche la liberté qu'elle s'arroge: « La réalité n'est pas tout dans un roman » (p. 16). Ainsi, même si le critique admet qu'une femme comme Camille puisse exister, que ses aspirations et ses sentiments soient même

partagés par un grand nombre de Québécoises, il considère que la romancière ne doit pas représenter cette réalité. Affligeante et alarmante, celle-ci doit être occultée; le désir d'autonomie chez les femmes est à éradiquer de l'imaginaire comme du réel.

Pour Jules-Ernest Larivière, au contraire, Camille L'Heureux est heureusement une exception. En fait, et plusieurs autres critiques sont du même avis, les questionnements de Camille et son insoumission, de même que les désirs amoureux qu'elle nourrit, sont à ce point hors normes et malsains qu'ils la rangent dans la catégorie des anormaux graves, sinon des monstres. Pour Larivière, Camille est « une jolie tête de détraquée », une « pauvre cervelle déséquilibrée, esprit perversi [...], curieux assemblage de contradictions hystériques et névrosées, foyer de volupté somnolent », etc. « [A]u milieu des milliers de femmes canadiennes si belles, si nobles et si courageuses, elle fait tache ». Et le critique juge sa créatrice tout aussi sévèrement: « Certaines femmes de lettres ont cela d'épatant qu'elles nous écrivent des monstruosité avec une candeur, une saintenitoucherie qui trompent les esprits les plus vigilants ». En effet, pour lui, le roman de Senécal est un appel sans détour à la chair: « trop de volupté carrément affichée, trop de passion criée à tue-tête pour qu'il ne soit besoin de mettre les points sur les i. [...] Je ne crois pas qu'il se soit écrit chez nous un seul volume où l'appel à la volupté ait été chanté avec une semblable crudité ». Enfin, si lui aussi concède que l'œuvre « contient des pages très jolies, des descriptions originales, des mots à image », il la condamne sans appel en raison de sa moralité douteuse et de l'influence pernicieuse qu'elle pourrait avoir sur les jeunes filles (1931a, p. 5).

Malgré le ton condamatoire de ces textes critiques, il faut souligner que d'autres étaient au contraire élogieux, voire admiratifs. Certains commentateurs (et certaines, car les femmes qui ont exprimé une opinion sur le roman se situent en général dans cette catégorie) louent la liberté de ton et de propos de Senécal, le fait qu'elle ait eu l'indépendance d'esprit et le courage de se dégager en partie des contraintes du nationalisme littéraire<sup>2</sup>. En effet, dans un contexte où la majeure partie des écrivains et des écrivaines continuent de se conformer aux

---

<sup>2</sup> « Hélène » remarque par exemple que *Dans les ombres* « n'est pas l'un de ces petits romans canadiens exclusivement régionalistes [...]. C'est une œuvre qui contient une variété de choses belles et moins belles, comme tout ce qui est humain » (1931, p. 5)



diktats de l'idéologie de conservation et produisent des œuvres patriotiques ou moralisatrices, l'auteure de *Dans les ombres* faisait figure d'exception<sup>3</sup>.

#### IV. Le destin d'une écrivaine et de son œuvre

Le parcours d'Éva Senécal n'a d'ailleurs rien de banal. Née en 1905 dans un village des Cantons de l'Est, La Patrie, elle est la fille de cultivateurs prospères mais fort éloignés, au sens géographique comme au sens culturel, du monde littéraire. C'est depuis la ferme familiale, dans un relatif isolement<sup>4</sup>, qu'elle compose son œuvre. Avant de publier son premier roman, *Dans les ombres*, à 26 ans, elle a déjà fait paraître deux recueils de poésie, dont l'un a été couronné par le Prix d'Action intellectuelle (1929). *Dans les ombres* sera publié à la faveur d'une autre récompense: l'éditeur Albert Lévesque, qui veut créer une collection privilégiant des œuvres novatrices de jeunes écrivains, a lancé un concours dont le roman de Senécal sort vainqueur. Celui-ci inaugure donc la collection intitulée « Romans de la jeune génération ». Un deuxième roman clôt définitivement la production littéraire de la jeune femme: *Mon Jacques*, paru en 1933<sup>5</sup>. En réalité, selon Marie-Claude Brosseau, qui s'est penchée sur la correspondance qu'Éva Senécal a entretenue avec Alfred Desrochers, l'écrivaine avait choisi de miser sur le roman, genre alors en ascension, pour se démarquer et ainsi décrocher un emploi de journaliste, convoité depuis plusieurs années. L'attention qu'attire *Dans les ombres* lui permet effectivement de réaliser ce rêve, d'accéder à l'indépendance financière, de quitter sa famille et de mener, à trente ans, l'existence

---

<sup>3</sup> Elle n'est pas la seule, bien entendu. Jovette Bernier ou encore Medjé Vézina se sont elles aussi démarquées en produisant des œuvres particulièrement audacieuses, tant sur le plan de la forme que du contenu. Chez les hommes, Jean-Charles Harvey, par exemple, a explicitement pourfendu les interdits littéraires et sociaux de l'époque dans son roman *Les Demi-Civilisés*. L'œuvre a d'ailleurs été mise à l'index.

<sup>4</sup> Au fil du temps et de ses publications, elle réussit cependant à créer des liens avec des écrivains et des écrivaines importants de sa génération, qui lui procureront soutien et stimulations, dont Alfred Desrochers (Brosseau, 1998).

<sup>5</sup> Celui-ci recèle les mêmes qualités d'écriture que *Dans les ombres* et aborde également une thématique controversée, la bigamie. Cependant, il se révèle beaucoup plus traditionaliste, comme si Senécal, échaudée par l'accueil réservé à son précédent roman, avait choisi de se conformer davantage aux prescriptions. Par exemple, Lina Lord, son héroïne, semble correspondre totalement à la femme pure, sans véritable désir charnel, de l'idéal féminin promu par l'idéologie régnante.

autonome qu'elle désirait avant tout (1998, p. 76-77)<sup>6</sup>. Ses nouveaux engagements professionnels l'amèneront cependant à délaisser peu à peu ses activités littéraires.

Ainsi, à l'intérieur d'une société ambivalente, tiraillée entre l'intégration et l'exclusion des femmes, au sein également d'une vie littéraire dominée par le conformisme, et enfin malgré un milieu d'origine peu propice à une carrière dans les lettres, Éva Senécal a créé une œuvre qui se distinguait par sa modernité et son audace. Dans sa poésie, déjà, elle avait pris ses distances par rapport à la norme — elle y abordait le thème du désir et de la difficulté des rapports amoureux hommes-femmes, et participait à ce renouveau thématique et formel apporté par un certain nombre de femmes poètes. Son premier roman, cette fois, s'éloigne encore davantage des sentiers battus et témoigne d'une réelle volonté de faire éclater le carcan social et littéraire encore imposé aux femmes en 1930.

#### V. *Dans les ombres*: l'état de la question

En raison de sa marginalisation dans la grande tradition littéraire québécoise, *Dans les ombres* a été peu étudié. En fait, deux monographies traitent en partie du roman, mais n'abordent qu'indirectement son contenu. Un chapitre de *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, de Daniel Chartier (2000), offre en effet une analyse étoffée et éclairante de sa réception critique tandis que l'ouvrage de Marie-Claude Brosseau, *Trois écrivaines de l'entre-deux-guerres. Alice Lemieux, Éva Senécal et Simone Routier* (1998), traite de l'œuvre poétique et romanesque de l'écrivaine sous l'angle de ses conditions de production et met en relief les stratégies déployées par Senécal pour conquérir la légitimité littéraire. Par ailleurs, Pauline Adam (1985) propose une analyse textuelle, mais de la poésie de l'auteure uniquement. Finalement, un article de Christl Verduyn (1989; repris ensuite dans Saint-Martin, 1992a), portrait général de la prose féminine québécoise des années trente, en parle brièvement et rejoint nos propres intérêts. Pour Verduyn, en effet, le roman de Senécal — avec *La chair décevante*, de Jovette Bernier, paru la même année — recèle les premières traces d'écriture féministe au Québec. En posant un regard critique sur les normes sociales et le destin réservé aux femmes, en présentant une

---

<sup>6</sup> Célibataire jusqu'à la mi-trentaine, sans enfant, écrivaine puis journaliste et rédactrice, Éva Senécal a donc été une femme hors normes à plus d'un égard.

protagoniste qui déroge à la morale traditionnelle et aux règles de conduite d'une épouse, et enfin en bousculant certaines règles d'écriture, Senécal se révèle, selon Verduyn, l'une des « premières voix féminines authentiques et contestataires au Québec » (1992a, p. 65). Dans le présent mémoire, nous nous proposons donc d'approfondir en quelque sorte les dimensions de l'œuvre de Senécal évoquées au passage par Christl Verduyn. Notre travail constituera la première étude textuelle d'envergure consacrée à *Dans les ombres*.

Nous l'avons dit au début de la présente introduction, le roman de Senécal aborde un thème tabou à l'époque, le désir féminin, et plus tabou encore, le désir d'une femme hors des liens « sacrés » du mariage. Or, à travers le récit d'un amour illicite, plusieurs aspects de la condition des femmes en société traditionnelle sont effectivement explorés: l'histoire de Camille<sup>7</sup> met en relief le carcan étouffant dans lequel sont maintenues les femmes, l'absence de choix et de possibilités d'épanouissement pour ces dernières et l'impuissance ressentie par celles qui sont entièrement soumises aux décisions de l'homme auquel elles sont liées. Plus encore, tout se passe comme si au désir illégitime, à l'envie de lui laisser libre cours, correspondait une soif, *légitime* celle-là, de se définir et d'agir autrement qu'en conformité avec l'idéal féminin, voire d'échapper au destin traditionnel de la femme. En effet, dans *Dans les ombres*, l'héroïne en vient à exprimer et à manifester non seulement son désir amoureux mais ses *multiples* désirs ou aspirations. Sa quête la fait passer d'objet muet et passif à sujet désirant, parlant et agissant. Et cette volonté d'affranchissement et d'affirmation semble aussi alimenter la plume de sa créatrice, déterminer la plupart de ses choix formels, narratifs et stylistiques. Il suffit de penser à l'intrigue du roman: dans un contexte idéologique où la remise en cause de l'autorité de l'époux et père de famille indique un effritement de l'ordre familial, mais également de l'ordre social dans son entier, mettre en scène une femme

---

<sup>7</sup> Pour assurer la clarté de nos propos, voici un bref résumé de l'intrigue du roman: Camille, à peine mariée à Robert L'Heureux, a dû reprendre sa vie solitaire dans la maison de ses grands-parents au bord du lac Mégantic. Nous apprenons, en effet, qu'en route pour leur voyage de nocces, le couple a fait un accident de voiture dans lequel la jeune femme a été blessée. Tandis qu'elle retourne sous le toit grand-paternel poursuivre sa convalescence, Robert a gagné le Témiscamingue où il commence un nouvel emploi et où le couple doit s'installer. Les mois passent et le travail empêche l'époux de venir rechercher Camille. Au début du roman, cette dernière trompe l'ennui, la solitude et le sentiment de frustration qu'elle ressent en se promenant au bord du lac. C'est là qu'elle fait la rencontre de Richard Smith. Mystérieux, séduisant, à moitié américain, l'homme lui inspire une passion qu'elle n'avait jamais encore connue. Adoptant surtout le point de vue de la jeune femme, *Dans les ombres* fait le récit de l'amour et du désir qui croissent entre Camille et Richard, et du combat qui se livre à l'intérieur de la première entre la soif de vivre cet amour illicite jusqu'au bout et le « devoir », « l'honneur », bref le respect des serments du mariage. Finalement, quand Robert, alerté par le grand-père de la jeune femme, débarque, Camille rompt avec Richard, sombre dans un épisode de maladie et de dépression, puis choisit, avec une sorte de résignation accablée, de réintégrer son rôle d'épouse.

affirmant son désir d'un autre homme, un Américain qui plus est, était un véritable défi à la loi patriarcale, de même qu'au mot d'ordre lancé par les nationalistes canadiens-français.

## VI. Méthode et plan

Pour notre étude, nous avons choisi de privilégier un cadre théorique féministe, le plus à même de faire ressortir les liens entre la condition des femmes de l'époque et le texte étudié. Il est aussi idéal pour rendre compte de ce qui nous intéresse ici, soit la volonté et la difficulté de s'affirmer comme femme et sujet autonome à l'intérieur d'un projet social et culturel créé et entretenu par des hommes. Une lecture au féminin permettra également, nous l'espérons, d'illuminer une œuvre tombée dans l'oubli du fait, entre autres, qu'elle était écrite par une femme et qu'elle traitait d'une problématique féminine, alors qu'acquérir la légitimité littéraire, à l'époque, exigeait encore d'être homme, ou à tout le moins d'écrire sur un sujet et selon des normes dictés essentiellement par des idéologues masculins.

À l'intérieur de ce cadre, nous ferons particulièrement appel au concept d'agentivité; celui-ci chapeautera en effet l'ensemble de notre réflexion. L'agentivité — ou *agency* selon le terme original en langue anglaise —, concept emprunté à la philosophie analytique de l'action, s'est développée depuis quelques années dans le domaine des études féministes. Le terme désigne la capacité d'agir d'un sujet, et permet de penser ce dernier non pas comme le simple jouet de forces idéologiques et sociales, mais comme étant à la fois constitué par celles-ci et capable de les remanier. Cette capacité devrait permettre de faire des changements dans sa conscience individuelle, dans sa vie personnelle et dans la société, de s'autodéterminer, de prendre des décisions et d'agir en accord avec ses désirs et ses valeurs. Par ailleurs, telle que formulée par les théoriciennes en sciences sociales dont les recherches rejoignent nos préoccupations (Judith Kegan Gardiner, Susan Hekman, Patricia Mann, Ellen Messer-Davidow ou encore Julie Nelson-Kuna et Stephanie Riger), la notion d'agentivité tient compte des importantes contraintes qui s'exercent sur les femmes en société patriarcale, et permet de préciser les formes que peut prendre leur action dans ce contexte. Certains gestes, par exemple, sont le résultat d'une prise de conscience de ces contraintes, ou de l'oppression plus générale que subissent les femmes, sans qu'il soit toujours possible de les dépasser. L'agentivité constitue donc un concept de choix pour décrire le processus par lequel l'héroïne de *Dans les ombres*

en vient à se distancer de plusieurs normes de l'idéologie traditionnelle, à agir de manière plus autonome et à effectuer certains changements tout en restant entravée par les valeurs dominantes et les limites sociales. Or, si l'agentivité permet d'observer comment se matérialise le désir d'affirmation et d'affranchissement d'un personnage féminin et quels effets il a sur sa vie ou sur son entourage de fiction, il peut rendre compte d'un phénomène parallèle chez les écrivaines, femmes bien réelles cette fois, et qui cherchent, par le biais de leurs créations, à agir sur leur société. En effet, plusieurs des stratégies employées par les écrivaines témoignent d'un désir d'imposer une vision personnelle et dissidente du monde. En modifiant les représentations culturelles, en particulier l'image des femmes, et en transformant ou en subvertissant les modèles littéraires qui perpétuent le statu quo, ces stratégies constituent une forme d'agentivité qu'on peut qualifier de littéraire. Selon Joanne S. Frye (1986), Rita Felski (1989), Shirley Neuman (1993) ou encore Barbara Havercroft (1999a), théoriciennes s'intéressant au pouvoir d'agentivité des œuvres de fiction, l'écriture féminine peut contribuer à faire éclater les carcans symboliques, puis socio-politiques, qui limitent la vie des femmes.

Malgré ces réflexions prometteuses sur le rôle transformateur de la fiction au féminin, les applications du concept d'agentivité en littérature sont encore relativement peu nombreuses. Au Québec, Isabelle Boisclair a cependant utilisé le concept à des fins littéraires. Chez elle, l'agentivité est avant tout l'un des critères qui permet de déterminer le statut du personnage féminin dans l'économie patriarcale, statut qui peut être hétéronome (régi par les autres) ou autonome et auquel correspond un plus ou moins grand degré de liberté d'action. Bien que nous n'adoptons pas précisément l'articulation que propose Boisclair pour notre mémoire, nous retiendrons son cadre théorique comme point de départ de notre analyse, car il nous permettra de déterminer si le statut de l'héroïne de *Dans les ombres* correspond à la norme et quelle est, en théorie, l'autonomie dont elle dispose. Dans un ouvrage paru en 1996, Helga Druxes analyse quant à elle la façon dont les écrivaines explorent les possibilités d'agentivité féminine à travers les discours et les actions des personnages féminins. Elle met aussi en relief le contrôle qui s'exerce sur les femmes par le biais du regard en société patriarcale et l'immense pas en avant que représente le simple fait de développer sa subjectivité et sa conscience critique. Bien qu'elle limite son analyse au plan strictement événementiel des œuvres, son ouvrage évoque l'évolution des protagonistes féminines du statut d'objet d'échange à celui d'agent subjectif et affirmatif. Son apport sera essentiel pour nous: nous

nous attacherons à préciser comment se manifeste et progresse l'agentivité de Camille L'Heureux en nous intéressant notamment aux vecteurs que sont le regard, la parole et les actions. Finalement, dans plusieurs articles, Barbara Havercroft étudie quelques-uns des procédés rhétoriques employés par des écrivaines comme autant de stratégies d'agentivité littéraire. Pour elle, cette dernière comprend d'ailleurs à la fois le fait de représenter des femmes devenant sujet et agent, et celui de s'approprier ou de déstabiliser certaines formes discursives. C'est essentiellement de cette façon que nous envisagerons l'agentivité dans notre mémoire. En effet, nous commencerons par l'aborder sur le plan événementiel, à travers le statut et le comportement de la protagoniste. Nous nous pencherons ensuite sur l'agentivité telle qu'elle se manifeste sur le plan formel, c'est-à-dire en nous attardant aux principales stratégies textuelles qui visent à modifier ou à subvertir les conventions littéraires.

Pour étoffer cette seconde dimension de l'agentivité littéraire (que nous appellerons agentivité discursive ou textuelle), nous ferons surtout appel aux études formelles et narratologiques. Par exemple, Joanne S. Frye, Rita Felski ou encore Patricia Smart se sont penchées sur les genres littéraires qu'empruntent les femmes qui cherchent à ébranler les idées reçues sur la féminité. Elles expliquent que plusieurs ont adopté la forme romanesque par excellence du statu quo patriarcal, soit le roman réaliste au narrateur omniscient, mais en privilégiant une version moderne de celui-ci, et en axant leur récit sur l'individu et l'intériorité. Ces choix, contraires aux diktats du nationalisme littéraire, ont permis aux écrivaines de miner le métarécit identitaire masculin, de lui substituer des problématiques féminines et de mettre en relief les liens qui existent entre vie privée des femmes et structures sociales et politiques contraires à leur épanouissement.

Un ouvrage de Susan Lanser (1992) montre quant à lui que les romancières s'approprient également les modes narratifs existants, cherchent à tirer partie de leurs avantages et à les modeler de manière à imposer leur propre perspective sur le monde. Celles qui emploient la voix narrative auctoriale (c'est-à-dire essentiellement une narration à la troisième personne dans laquelle narrateur et narrataire sont extérieurs au monde fictif) — cas de Senécal — pratiquent l'art du compromis, s'accaparent la crédibilité et le prestige que confère un mode narratif traditionnel comme l'est la narration hétérodiégétique, tout en utilisant ses caractéristiques pour véhiculer un point de vue dissident. Rachel DuPlessis (1985) et Nancy K. Miller (1988) affirment de leur côté que bouleverser la structure type de l'intrigue

amoureuse constitue le projet principal des écrivaines féministes du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, cette structure narrative reflète et avalise les possibilités limitées offertes aux femmes dans la réalité. Les créatrices désireuses d'inscrire dans l'imaginaire une nouvelle façon d'envisager le déroulement d'une vie de femme auront donc tendance à réécrire l'histoire d'amour conventionnelle.

Finalement, la langue elle-même et les images utilisées par les auteures peuvent aussi constituer une forme d'agentivité. Pour Barbara Godard (1992), par exemple, en privilégiant une écriture lyrique où domine l'émotion, certaines femmes se sont écartées des normes littéraires traditionnelles, ont exploré des sujets tabous, l'amour et le désir au féminin, et ont bouleversé ainsi l'image de la femme (pureté, chasteté, discrétion, soumission). La langue de certaines Québécoises avant l'avènement du féminisme, selon Patricia Smart (1988), introduit également un rapport propre au corps, aux sens, au plaisir, au féminin et à la nature, rapport différent de celui qui prévaut dans le discours et dans les œuvres du groupe dominant. Il s'agit en cela d'une écriture qui permet de dire une réalité étouffée, et qui détient sans aucun doute un pouvoir de subversion. Les recherches de ces différentes théoriciennes nourriront notre analyse des choix formels, narratifs et stylistiques effectués par Senécal.

Parce que l'agentivité structure l'ensemble de notre mémoire, notre premier chapitre portera essentiellement sur ce concept. Nous tenterons d'abord de définir ce qu'est l'agentivité au sens large (ou agentivité « sociale ») et de préciser ce qui caractérise celle des femmes en régime patriarcal. Puis, nous regarderons comment la notion d'agentivité peut s'articuler avec la pratique de l'écriture et poserons notre propre façon d'envisager l'agentivité littéraire. Dans le roman de Senécal, propos et forme sont interdépendants; l'agentivité se manifeste tant chez la protagoniste (plan événementiel) que dans les choix effectués par la créatrice (plan formel). Nous nous intéresserons donc d'une part à l'agentivité du personnage féminin. Nous préciserons de quelle façon le statut de ce dernier dans l'économie patriarcale est déterminant pour son agentivité, puis quelles sont les manifestations possibles d'agentivité féminine dans la fiction. Le regard, la parole, l'action de même que le désir, nous le verrons, sont autant de véhicules de libération et d'exercice de la subjectivité et de l'agentivité féminines. D'autre part, en prenant appui sur les études formelles et narratologiques féministes évoquées plus haut, nous détaillerons en quoi les choix d'un roman réaliste, moderne et psychologique, d'une narration hétérodiégétique, d'une intrigue amoureuse

subvertie et de certaines formes d'expression peuvent constituer des stratégies d'agentivité discursive.

Le deuxième chapitre sera consacré à l'analyse de l'agentivité chez l'héroïne de *Dans les ombres*. Grâce au cadre théorique formulé par Boisclair, nous pourrions constater que le statut de Camille est à la fois tout à fait traditionnel (elle est l'épouse de Robert L'Heureux, et donc objet d'échange plutôt que sujet et agent autonome) et exceptionnel puisqu'elle est temporairement séparée de celui qui détermine son identité et exerce une autorité sur elle. Nous analyserons ensuite les manifestations d'agentivité chez elle et les aspirations dont elles témoignent. Nous verrons aussi si son comportement progresse vers plus d'affirmation et d'autonomie et s'il contrevient aux limites sociales associées à son statut d'épouse et, plus généralement, à la norme féminine de son époque.

Les formes textuelles de l'agentivité seront l'objet du troisième et dernier chapitre de notre mémoire. Nous relèverons les effets qu'obtient Senécal en adoptant une forme romanesque moderne, réaliste et psychologique. Nous nous intéresserons ensuite à l'instance narrative et à l'intrigue mise en place en essayant de préciser, à chaque fois, quelle est la vision des femmes et de la société que l'auteure tente d'imposer par le biais de ces conventions, et de quelle manière elle procède. Enfin, l'écriture du désir dans l'œuvre de Senécal témoigne également d'une volonté de se libérer des contraintes. Nous verrons comment les images et le vocabulaire employés permettent d'inscrire le désir au féminin, le plaisir des sens et la beauté de la rencontre amoureuse et sexuelle, autant de sujets tabous et subversifs. Enfin, si le désir — à la fois désir amoureux et désir d'émancipation — est au cœur de *Dans les ombres*, l'œuvre est aussi constamment traversée d'ambivalences qui affleurent à la fois au niveau événementiel et au niveau formel, et porteuse d'un certain constat d'échec. La cinquième et dernière partie de ce chapitre fera donc un bilan de la quête d'agentivité du personnage et de sa créatrice en s'attardant à ses aspects plus ambigus ainsi qu'au dénouement du récit.

En somme, notre mémoire permettra de mettre en relation les deux niveaux de l'agentivité telle qu'elle se dessine chez Senécal, de lier le discours contestataire qui perce à travers les actions et les paroles de l'héroïne (l'énoncé) avec les formes discursives employées par sa créatrice (l'énonciation). Nous verrons ainsi que Senécal utilise à la fois la représentation du personnage et les structures formelles, narratives et langagières pour ébranler et



éventuellement transformer l'ordre établi. Apparaîtront clairement ainsi les déchirements et les compromis qu'impliquait le fait d'écrire une œuvre véritablement personnelle pour une femme en 1931. Finalement, en plus de nous amener à développer une application littéraire du concept d'agentivité, nous espérons que notre travail permettra de mieux faire connaître un roman précurseur par son propos féministe et la modernité de sa forme, une œuvre qui a attiré notre attention tant par son audace que par ses nuances et ses tensions, de même que par la beauté de son écriture. Cette entreprise, qui sait, facilitera peut-être l'insertion de *Dans les ombres* dans l'histoire littéraire officielle du Québec.

## CHAPITRE I

### L'AGENTIVITÉ

Lorsque l'on évalue le poids des prescriptions circonscrivant le comportement et l'expression des Canadiennes françaises dans les années trente — et celui des sanctions réservées aux déviantes —, on prend également la mesure de l'audace et de l'énergie qu'il leur fallait déployer pour se construire une identité qui soit véritablement leur, pour parvenir à agir et à s'affirmer. Le concept d'agentivité (*agency*) permet de rendre compte de cette conquête progressive et de son pouvoir libérateur. Dans le domaine littéraire, bien qu'encore peu utilisé, le concept possède un grand potentiel. D'une part, il permet de distinguer de quelle façon le personnage de fiction féminin s'écarte ou non de la norme en vigueur, et de voir si sa représentation constitue une forme de transgression. D'autre part, il fait ressortir les liens éventuels entre la quête des personnages et l'expression d'une dissidence analogue au niveau de l'écriture. En effet, nous l'avons vu, sur le plan formel, plusieurs des stratégies employées par les écrivaines visent à transformer ou à subvertir les modèles littéraires de leur époque, et relèvent en ce sens d'un mode d'agentivité qu'on pourrait qualifier de discursive ou de textuelle. Ainsi, après avoir défini le concept et tracé brièvement les limites sociales de l'agentivité féminine dans une société patriarcale, nous préciserons comment il peut s'appliquer au champ des études littéraires. Nous nous attacherons ensuite à caractériser les manifestations possibles de l'agentivité pour les personnages féminins qui cherchent à résister à leur assujettissement, et enfin à décrire les principales stratégies d'agentivité discursive déployées par leurs créatrices pour ébranler l'ordre social et littéraire.

## 1.1 L'agentivité sociale et son contexte

### 1.1.1 Essai de définition

La notion d'*agency*, qui a émergé surtout chez les féministes anglo-américaines (notamment Rita Felski, Judith Butler, Judith K. Gardiner, Patricia Mann et Helga Druxes), est présente dans de nombreuses disciplines des sciences humaines (psychologie, sociologie, anthropologie, philosophie, science politique). La traduction de ce terme a fait l'objet de discussions. Barbara Havercroft, qui s'intéresse aux applications littéraires du concept, a proposé le terme « agentivité » (1999a), que nous adopterons ici. Nous utiliserons aussi le terme d'« agent(e) » pour désigner une personne dotée d'agentivité et l'adjectif « agentif » (et « agentive » au féminin) pour qualifier un comportement, ou encore un procédé littéraire, qui possède les caractéristiques de l'agentivité. Enfin, dans la définition qu'en proposent les théoriciennes féministes, le concept est intimement lié à celui de subjectivité, auquel nous ferons aussi référence. Selon Havercroft, la relation entre les deux notions reste quelque peu nébuleuse et gagnerait à être fouillée davantage (1999a, p. 95). Cependant, la définition de la subjectivité comme étant construite et constamment transformée par les actions du sujet<sup>1</sup> donne une idée du rapport essentiel existant entre celle-ci et l'agentivité.

L'agentivité est la capacité d'agir en fonction de ses propres intérêts (Gardiner, 1995, p. 4), ce qui implique de s'autodéterminer, de prendre des décisions et d'agir de manière autonome (Messer-Davidow, 1995, p. 26). Elle suppose la possibilité d'effectuer des changements dans trois registres: la conscience individuelle, la vie personnelle et la société (Messer-Davidow, 1995, p. 28), et éventuellement de faire un lien entre expérience personnelle et réalité collective, entre malaise ou souffrance vécus sur le plan individuel et oppression par les institutions sociales et politiques (Messer-Davidow, 1995, p. 40).

Comme le soulignent les théoriciennes auxquelles nous faisons appel, l'agentivité prend toujours place à l'intérieur de rapports de pouvoir (Gardiner, 1995, p. 6). Ainsi, Helga Druxes décrit l'agentivité comme le *modus operandi* d'un sujet (1996, p. 9) qui n'existe pas en dehors des idéologies mais qui, au contraire, est construit en partie par les normes et les

---

<sup>1</sup> Je résume ici la définition que propose Nancy K. Miller (1988, p. 235), et qu'elle a elle-même tirée de l'ouvrage de Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (1984).

discours sociaux, tout en étant capable de se positionner à l'intérieur de ces pratiques et de les modifier: « Contestation is always possible, but from *within* the very norms and gender identities that have influenced and are still shaping the subject » (Druxes, 1996, p. 12-13).

Le concept d'agentivité est donc indissociable de celui de sujet, et intimement lié à celui de créativité, pris dans un sens très large. Pour Susan Hekman, en effet, les agents sont avant tout des sujets qui créent et se créent eux-mêmes en s'appropriant et en combinant de façon unique des éléments (discours, connaissances, etc.) du paysage social et culturel. Ils s'inventent ainsi à partir de ce qui existe préalablement, mais de manière originale, exactement comme ils le font en s'exprimant à partir des structures du langage. Vue sous cet angle, la subjectivité humaine est une véritable œuvre d'art. Hekman insiste d'ailleurs sur l'importance capitale du langage dans l'agentivité, dimension à laquelle nous reviendrons. Si le sujet peut résister au pouvoir en refusant de correspondre à ce que celui-ci définit pour lui, cette résistance se construit avant tout à partir des multiples discours présents à l'intérieur du langage et de la culture (1995, p. 204-205).

Finalement, la définition de l'agentivité que propose Barbara Havercroft résume bien l'essentiel. Pour elle, l'agentivité est à la fois la capacité d'agir de manière autonome et les actions individuelles ou collectives significatives elles-mêmes, c'est-à-dire celles qui visent à améliorer la situation du sujet qui agit (2002, p. 47). C'est aussi la possibilité de modifier sa propre subjectivité, la place qu'on occupe et sa représentation dans l'ordre social. Cette définition est au cœur de l'agentivité telle qu'elle se manifeste dans *Dans les ombres*.

### 1.1.2 Agentivité féminine et patriarcat

Depuis toujours, la pensée occidentale pose la féminité comme antinomique de l'agentivité ou même de la subjectivité. En effet, comme le rappelle Gardiner (1995), la conception du féminin comme passif et du masculin comme actif se trouve au fondement même de notre culture. De même, la conception de la femme comme objet privé d'une subjectivité suffisante pour entrer dans l'arène publique est l'un des éléments fondateurs de la démocratie moderne; la définition du sujet et du citoyen dans la grande tradition philosophique exclut carrément les

femmes (Moscovici, 1996, p. 2-3). Gardiner fait bien ressortir l'opposition entre masculin et féminin dans les sociétés patriarcales:

For men, agency was assumed to be a unified attribute of maleness, combining sexual potency, self-confidence, labor power, personal capabilities, and political and psychological autonomy. For women, however, agency was disabled and dispersed according to social roles; the desiring female sexual subject was reviled, the maternal agent celebrated and circumscribed, and the woman laborer all too often exploited and ignored (Gardiner, 1995, p. 2-3).

Ainsi, la maternité est le canal privilégié, voire le seul admissible, à travers lequel l'agentivité des femmes peut se manifester (Gardiner, 1995, p. 15). Cette dernière est conçue par les idéologues traditionnels comme une agentivité d'intermédiaire, au service d'un véritable sujet et agent, toujours masculin. La femme participe à la vie de son époux, de même qu'à la société, en portant et en éduquant les enfants. Par ce biais, elle contribue à perpétuer le nom et la lignée, et obtient une certaine reconnaissance sociale (Mann, 1995, p. 133-134).

Comme nous l'avons vu plus haut, malgré les récents gains sociaux pour les femmes, le Canada français des années 1930 reste une société patriarcale, où la définition de la femme et de son champ d'action ressemble fort à ce que décrivent Gardiner et Mann. Et ceux qui bénéficient de ce système et prônent le statu quo sont bien entendu eux aussi des agents (Messer-Davidow, 1995, p. 46) qui agissent à travers les institutions que sont la famille, l'Église, ou encore les productions culturelles (journaux, revues et livres, par exemple). Ainsi, les femmes qui contestent l'ordre font face à un mouvement déjà organisé et institutionnalisé. Le caractère hégémonique de l'idéologie patriarcale conditionne la possibilité même d'une agentivité féminine — qui soit véritablement l'impulsion des femmes et non la création des idéologues traditionnels —, les formes qu'elle prend et l'impact qu'elle peut avoir.

Cependant, bien qu'elles limitent l'agentivité des femmes, les forces sociales ne leur retirent pas toute capacité d'agir. Les femmes sont à la fois des objets de domination et des sujets qui résistent et agissent de multiples façons (Nelson-Kuna et Riger, 1995, p. 176). Ainsi, l'agentivité féminine dans une société traditionnelle prendrait souvent la forme d'une prise de conscience; elle se traduirait parfois dans des paroles et des actions, mais très souvent aussi par un comportement qui peut sembler — à première vue — son contraire: soit par un *refus* de parler, de consentir à quelque chose ou d'agir. Enfin, pour les femmes comme pour

d'autres groupes se trouvant au bas de la hiérarchie, l'agentivité correspond souvent à une capacité à s'adapter au contexte social. Le fait que les femmes ne soient pas en position d'autonomie et de choix dans une société fortement patriarcale implique souvent qu'elles doivent préserver les liens avec l'entourage pour survivre (Nelson-Kuna et Riger, 1995, p. 172). La manifestation de leur agentivité est donc souvent feutrée et intérieure.

## 1.2 Agentivité et œuvres littéraires

Comme nous l'avons vu avec Hekman, le langage et la créativité sont inséparables de l'agentivité. Toutefois, si ces dimensions sont essentielles sur le plan individuel pour la constitution et l'affirmation d'un sujet-femme, elles le sont également parce qu'elles permettent, plus largement, de transformer les représentations culturelles, notamment par le biais des œuvres littéraires, et donc d'ouvrir le champ des possibles tant au niveau symbolique que social et politique. En effet, les travaux en études féministes attestent tous de l'importance de faire entendre des voix de femmes, de nommer les choses et de briser le silence (Strobel, 1995, p. 63). Les œuvres littéraires, lieux où se déploie une parole, constitueraient ainsi des sites privilégiés d'agentivité au féminin. C'est ce qu'affirme Barbara Havercroft, pour qui la subtilité de l'écriture littéraire en fait un espace idéal (1999a, p. 97): « l'écriture constitue le moyen par excellence de devenir sujet et agent et, en même temps, de représenter cette lutte » (1999a, p. 109). En effet, comment mieux rendre compte des mouvements intérieurs que suppose une prise de conscience, ou encore du délicat travail sur la langue et les idéologies qu'implique le fait de se forger une identité, qu'à travers une œuvre de fiction ? De plus, les œuvres littéraires peuvent contribuer à maintenir le statu quo ou au contraire aider à y résister et à envisager des conceptions de rechange, voire modifier les strates les plus profondes de notre conscience (Felski, 1989, p. 66). En effet,

[r]éprésentation passive de l'imaginaire qui lui préexiste, [le roman] est aussi un instrument actif de construction de l'identité en tant qu'il propose des objets d'identification ou de différenciation, des modèles ou des anti-modèles de comportement, des situations types, des résolutions fantasmatiques. Il n'est pas seulement un document, qui *informe* – au sens de « renseigner » — sur la structuration de l'imaginaire, mais aussi un outil, qui *informe* – au sens de « donner forme à » — cet imaginaire (Heinich, 1996, p. 343).

Prenant appui sur cette façon de voir la fiction comme une production symbolique capable de contribuer à la configuration des relations de pouvoir, en particulier celles qui façonnent les identités de genre et leur hiérarchie, la théorie féministe réaffirme l'importance de la création au féminin comme lieu d'agentivité pour les femmes. Selon Claudia Moscovici, l'importance de l'auto-représentation au féminin dans la fiction est l'un des messages de la théoricienne française Luce Irigaray: « since sexual identities are profoundly shaped by psycho-linguistic structures, Irigaray attempts to attenuate the sexism of language by encouraging women to “represent themselves as subjects” through articulating their gendered identities [...] » (1996, p. 28). Pour Rita Felski, les écrits des femmes témoignent d'un désir de révolte contre des structures dont les femmes ressentent plus que les autres les effets néfastes, l'inadéquation entre ce qu'elles sont supposées être et ce qu'elles sont véritablement (1989, p. 117).

L'agentivité littéraire féministe se définirait ainsi comme l'acte de représenter et, par là, de transformer, dans un même temps, l'image *et* l'imaginaire des femmes<sup>2</sup>. L'écriture féministe peut se voir en effet comme une pratique sociale elle-même agentive, qui contribue à imaginer un sujet féminin en mouvement, se construisant hors des ornières de l'essentialisme: « Writing should be grasped [...] as a social practice which *creates* meaning rather than merely communicating it; feminist literature does not reveal an already given female identity, but is itself involved in the construction of this self as a cultural reality » (Felski, 1989, p. 78). Si Felski associe ce pouvoir à la littérature féministe contemporaine, il n'en demeure pas moins qu'il est aussi présent — et son analyse le montre bien — dans nombre de fictions au féminin plus anciennes, notamment celles qui n'obéissent pas aux conventions de l'intrigue amoureuse traditionnelle, cas de l'œuvre analysée dans le présent mémoire.

L'agentivité littéraire serait donc double, à la fois textuelle (la recherche de la subjectivité et de l'agentivité d'une protagoniste en dépit des obstacles patriarcaux, par exemple) et extra-textuelle (les retentissements de l'œuvre dans son contexte de parution et ailleurs). Ces deux formes d'agentivité s'influenceraient l'une l'autre: une évolution dans la représentation culturelle des femmes — grâce à de nouveaux courants d'idées ou à des avancées sur le plan social, par exemple — favoriserait l'émergence de voix nouvelles et de fictions plus audacieuses; à leur tour, ces dernières opéreraient un travail sur l'imaginaire et sur les

---

<sup>2</sup> « Always it comes down to a question of a woman's assumption of agency in the act of representation and of how that agency alters the imag(in)ing of women » (Neuman, 1993, p. 15).

représentations culturelles des femmes. À la lumière de ces considérations, nous pouvons affirmer que les représentations littéraires constituent un objet de choix pour toutes celles « souhaitant contester les normes — en particulier, les normes relatives au genre sexuel —, qui régissent et déterminent leur vie » (Havercroft, 2001, p. 521-522).

Le défi pour les féministes en études littéraires demeure, cependant, puisqu'il faut transposer les théories de l'agentivité provenant des sciences humaines pour les adapter au contexte de l'œuvre littéraire (Havercroft, 2001, p. 521). Encore peu nombreuses, les études théoriques littéraires autour de ce concept offrent toutefois déjà des avenues riches et multiples. On peut étudier le statut du personnage tel que le propose Isabelle Boisclair (2000a et 2000b), ses actions et ses discours (Druxes, 1996), le travail sur les idées stéréotypées et nombre d'autres procédés discursifs (Havercroft, 1999a et 1999b, 2001, 2002, 2004) ou encore l'altération des conventions romanesques traditionnelles (Felski, 1989; Frye, 1986, entre autres) comme autant de modes d'agentivité littéraire. Pour les fins du présent mémoire, nous nous inspirerons de plusieurs approches. L'articulation du concept en deux temps, telle que la propose Jacinthe Cardinal dans son mémoire de maîtrise consacré à Suzanne Jacob (2000), éclaire également notre manière d'envisager l'agentivité littéraire. En effet, nous commencerons par aborder l'agentivité sur le plan événementiel à travers le statut et le comportement de la protagoniste féminine. Puis nous nous intéresserons à l'agentivité telle qu'elle se manifeste sur le plan formel, c'est-à-dire en nous attardant aux principales stratégies textuelles qui visent à modifier les conventions littéraires et à véhiculer un point de vue dissident. Ces deux formes de l'agentivité littéraire, profondément interdépendantes dans *Dans les ombres*, nous permettront de voir comment l'œuvre de Senécal déroge à la norme et subvertit l'image de la femme, en quoi elle constitue un lieu de résistance et témoigne d'une volonté de contester l'idéologie de l'époque.

### 1.2.1 Agentivité du personnage (plan « événementiel »)

Les théories de l'agentivité reconnaissent un pouvoir de changement aux œuvres de fiction notamment parce qu'elles permettent de représenter des personnages féminins se créant et s'affirmant comme sujets et agents. Cependant, rappelons que pour les femmes fictives — comme pour les femmes réelles — évoluant dans une société comme celle du Québec des



années trente, ces possibilités sont limitées. « D'un point de vue ancestral, le statut de la femme en est un d'objet d'échange », souligne Isabelle Boisclair (2000a, p. 85), et ce statut est évidemment contraignant sur le plan de l'agentivité. Dans un premier temps, donc, nous nous intéresserons au statut traditionnel de la femme de même qu'aux possibilités d'autonomie libérées par certaines brèches dans celui-ci. Nous ferons surtout appel au cadre théorique proposé par Boisclair (2000a et 2000b) nourri, lui, par la perspective de Nathalie Heinich (1996, 2003). Dans un deuxième temps, nous caractériserons les manifestations possibles de l'agentivité du personnage féminin qui désire s'affranchir de cette identité sociale et du champ d'action restreint qui en est le corollaire.

#### 1.2.1.1 Agentivité et statut du personnage

Boisclair analyse les possibles statuts identitaires du personnage féminin dans l'économie patriarcale en termes de sujet ou d'objet. Pour elle, ce statut peut être déterminé par quelqu'un d'autre (statut hétéronome) ou par le personnage féminin lui-même (statut autonome). Comme indicateurs de ce statut, les liens déterminants que les femmes entretiennent avec les hommes, décrits à partir de quatre critères: l'identité, l'agentivité ou la productivité (définies ici comme la liberté d'agir et de produire pour son propre profit), le lieu de domiciliation et les postures énonciatives, les stratégies narratives et autres marques textuelles<sup>3</sup>. À partir de ces quatre critères, Boisclair obtient cinq statuts. À la croisée des critères et des statuts, figurent les indicateurs, qui sont, précise-t-elle, des déclinaisons possibles et non des modalités uniques (*voir* le tableau « Possibles statuts du personnage féminin dans la fiction », reproduit ci-dessous).

---

<sup>3</sup> Remarque importante: dans le cadre théorique proposé par Boisclair, l'agentivité et les stratégies textuelles sont posées comme des critères du statut du personnage alors que nous en faisons les deux grandes dimensions de l'agentivité littéraire. Nous retiendrons de la configuration proposée par Boisclair les éléments permettant de déterminer le statut de la protagoniste de *Dans les ombres*. Tel qu'annoncé, nous développerons le critère de l'agentivité (manifestations d'autonomie du personnage) et celui des éléments formels (que nous regroupons sous la dénomination d'agentivité discursive ou textuelle) de façon détaillée; ils constituent le cœur de notre analyse. Autrement dit, nous voyons l'agentivité comme le principal axe d'articulation de notre démonstration et non comme un élément parmi d'autres du statut du personnage féminin.

Tableau - Possibles statuts du personnage féminin dans la fiction

|  | Sous la loi du père                                   |   |   | Hors de la loi du père                                |   |
|--|---|---|---|---|---|
| Statut<br>Critères   | Hétéronome<br>patriarcal                              | Hétéronome<br>conjugal                              | Hétéronome<br>religieux   | Hétéronome<br>public                                  | Autonome  |
| <b>Identité</b><br><br>(statut dans<br>l'économie<br>patriarcale)    | «Fille de»<br>(orpheline)                             | «Femme de»<br>(veuve ou<br>divorcée)                | «Sœur»,<br>«Épouse de<br>Dieu», «Mère»                                | «Prostituée»  | «Vieille fille»<br>(célibataire,<br>conjointe de fait<br>ou mariée, veuve,<br>divorcée ou<br>orpheline) |
| <b>Agentivité et<br/>production</b><br><br>(décider, faire,<br>agir) | Instrument du<br>père<br><br>Éducation,<br>domestique | Instrument du<br>mari<br><br>Enfants,<br>domestique | Instrument de la<br>congrégation<br><br>Défini par la<br>congrégation | Instrument<br>du<br>souteneur<br>ou agent<br>autonome | Agent autonome<br><br>Son propre profit   |
| <b>Domicile</b>  | Maison du<br>père                                     | Maison du mari                                      | Couvent   | Bordel<br>(hôtel ou<br>autre)                         | Propriétaire ou<br>locataire en son<br>nom propre   |
| <b>Marques<br/>énonciatives et<br/>narratives<br/>(focalisation)</b> | Variables   | Variables   | Variables   | Variables   | Variables   |
| <b>Statut</b>  | d'objet → à sujet                                     |   |   |   |   |

Parmi les statuts qu'identifie Boisclair, seuls les deux premiers nous intéressent ici, à savoir les statuts « hétéronome patriarcal » et « hétéronome conjugal »<sup>4</sup>. Dans le premier cas (statut hétéronome patriarcal), « l'identité du personnage féminin est déterminée par le père. La protagoniste est “fille de”, objet du père et en porte le nom. En termes de production, elle ne produit pas pour elle-même, elle est instrument du père » (2000a, p. 88). Elle habite également dans la maison de ce dernier. Dans le deuxième cas de figure, le statut hétéronome conjugal, l'identité de la femme est « déterminée par un homme qu'elle a épousé. [...]. La femme est dès lors “femme de” l'homme dont elle reçoit le nom. Son activité sociale est détournée d'elle-même au profit de son mari, dont elle est l'instrument. Sa production est

<sup>4</sup> Nous laissons de côté les autres, qui ne touchent pas la protagoniste de *Dans les ombres*.

donc entièrement destinée à entretenir le patrimoine de celui-ci: enfants, maison, standing, soutien professionnel, etc. Elle habite bien sûr dans la maison du mari » (2000a, p. 88). Boisclair fait observer que dans tous les cas où le statut est dit hétéronome, il correspond à un terme emprunté au champ lexical de la famille — « fille », « femme », « épouse », « sœur », « mère » —, « ce qui illustre bien que la femme ne peut être pensée pour elle-même, comme un être autonome » (2000a, p. 89).

Selon Boisclair, avant la révolution féministe au Québec, seules celles que l'on appelait les « vieilles filles » et, dans certains cas, les personnages de veuves et de divorcées pouvaient espérer accéder au statut de sujet autonome (2000a, p. 90). Les autres figures d'autonomie évoquées n'apparaîtront que beaucoup plus tard dans la fiction puisqu'il s'agit de la célibataire et de la femme mariée de la période contemporaine (bien que cette dernière conclu une alliance, elle le fait en son nom, qu'elle conserve et peut transmettre à ses enfants; sur le plan de la production, elle a ses propres activités professionnelles [2000a, p. 89-90]).

À la suite de Virginia Woolf, Nathalie Heinich (1996) souligne combien le facteur économique joue un rôle déterminant dans cette configuration des statuts féminins<sup>5</sup>. Sans autonomie financière (sans argent ou la possibilité de pratiquer une activité professionnelle pour son propre profit), la femme ne peut espérer échapper à son état de dépendance envers les hommes. Dans la société traditionnelle, la femme mariée tire sa subsistance économique de sa disponibilité sexuelle à l'égard d'un seul homme, son époux (le lien est dûment régi par un *contrat* de mariage). D'ailleurs, la vertu et la réputation de l'épouse forment une ressource essentielle (car dans l'ordre traditionnel, il s'agit bien d'un capital propre à la femme, au même titre que la naissance, la dot ou la beauté). Risquer sa vertu, c'est risquer de perdre son statut, d'être rejetée hors de son cercle familial et amical, voire d'être mise au banc de sa société (Heinich, 1996, p. 42-45). En matière de sexualité, la liberté dont disposaient les femmes était extrêmement limitée avant le féminisme moderne.

---

<sup>5</sup> Plutôt que de parler de statuts, Heinich (1996, 2003) propose des « états de femmes » distribués selon un système de représentations de l'identité féminine qui a inspiré le cadre théorique de Boisclair: « Condition économique, condition sexuelle, degré de légitimité du lien économique-sexuel: c'est l'articulation de ces trois critères majeurs de l'identité féminine qui structure l'espace des possibles ouvert aux filles dès lors que se profile leur entrée dans le monde des états de femme » (1996, p. 85). C'est toutefois la configuration de Boisclair, davantage opérante pour nous, que nous retenons principalement.

Par ailleurs, poursuit Boisclair, le lieu de domiciliation du personnage féminin est extrêmement significatif. En effet, « [d]ans l'économie patriarcale, la femme est toujours locataire, jamais chez elle, assujettie à demeure ou "confinée dans l'espace" » (2000a, p. 86). Elle habite dans la maison du père, au sens métaphorique, mais aussi, règle générale, au sens littéral (2000a, p. 88). Et cette situation est révélatrice du statut de la femme, objet d'échange que se transmettent les hommes entre eux. La femme fait ainsi partie des stratégies de capitalisation patrimoniale: « La fille, l'épouse, sont des objets assimilables et assimilés aux autres possessions patrimoniales — dont la maison, qui devient ainsi la cage où on tient cette femme séquestrée » (2000b, p. 118). Le nom et la désignation du personnage féminin sont de la même façon extrêmement révélateurs de la dépendance féminine, voire d'une forme de violence identitaire infligée aux femmes dans l'ordre traditionnel. En effet,

l'identification, par l'attribution d'un nom propre [, est une] opération identitaire fondamentale, dès laquelle se révèle pour une femme la difficulté d'être soi. Car devoir changer de nom au cours de sa vie, en se mariant; savoir dès son plus jeune âge que le nom qu'on porte n'est qu'un nom provisoire ou, du moins, destiné plus tard à s'effacer derrière un autre, au point que le prénom même s'y voit officiellement sacrifié (« Mme Maximilien de Winter ») [...]: voilà une expérience spécifiquement féminine, qui suffit à construire un cadre identitaire radicalement différent de celui qui structure l'univers masculin (Heinich, 1996, p. 334-335).

Ainsi, le statut du personnage féminin serait déterminant sur le plan de son agentivité<sup>6</sup>. Au personnage hétéronome (dépendant d'un père ou d'un mari, sans autonomie financière, maison ou nom qui soient véritablement siens) correspond un statut d'objet privé d'agentivité, en principe. Toutefois, les personnages se trouvent parfois dans une situation plus floue que ne le voudraient les cadres idéologiques de leur société. Flottement identitaire qui semble aller de pair avec une plus grande conscience critique; situation intéressante s'il en est car elle annonce, à elle seule, la liberté, la transgression, le *désordre*: « [a]bandon, séparation ou divorce semblent favoriser le basculement dans l'émancipation [...] » (Heinich, 1996, p. 310). Autrement dit, dès lors que la possibilité d'une plus grande autonomie se dessine — même de façon circonstancielle et non désirée —, la subjectivité et l'agentivité

---

<sup>6</sup> « Obviously the interaction between structural constraints and the capacity for agency will vary enormously [...] according to the subject's positioning in terms of such variables as gender, class, race, age, and so on [...] » (Felski, 1989, p. 64). Cela dit, dans l'univers romanesque à l'étude, on observe une grande homogénéité des origines ethniques, de la religion, de la langue, etc. La variable homme-femme y joue un rôle prépondérant.

féminines cherchent le chemin de leur épanouissement et représentent, de ce fait, une force menaçante pour l'ordre établi.

#### 1.2.1.2 L'agentivité féminine: ses manifestations chez le personnage

L'agentivité est donc la capacité de développer une conscience critique, de s'autodéterminer, d'agir de façon autonome plutôt qu'en conformité avec la norme et éventuellement de reformuler les relations de pouvoir. S'il paraît évident que s'affirmer comme sujet agissant passe par la parole et les actions, le regard et le désir ressortent également comme des vecteurs importants de l'agentivité féminine dans les fictions nées en régime patriarcal. Le regard<sup>7</sup> — à la fois celui que pose autrui sur les femmes et la perspective de ces dernières sur elles-mêmes et le monde — de même que le désir, domaine tabou s'il en est un, et réservé aux hommes, constituent en effet des points névralgiques. Comme l'ensemble de ce que nous avons dit précédemment le laisse supposer, ils sont des lieux où s'exercent l'oppression en même temps que la résistance des opprimées. Nous aborderons donc le regard, la parole et l'action comme autant de véhicules de libération et d'exercice de la subjectivité et de l'agentivité. Puis nous poserons le désir comme axe essentiel autour duquel se manifeste l'agentivité des figures féminines qui défient l'ordre traditionnel.

#### Regard

Selon John Berger, « le voir précède [...] le mot en ce sens que c'est en effet la vue qui marque notre place dans le monde [...] ». « Le regard de l'autre se croise avec notre regard pour nous confirmer notre appartenance au monde visible » (1976, p. 7, 9). Regarder est sans aucun doute une marque de l'agentivité, la première à se manifester. Cependant, qu'en est-il pour la fille ou la femme ? Dans la logique occidentale, en effet, « être homme c'est agir, être

---

<sup>7</sup> La théoricienne et critique féministe Nancy K. Miller (1988) pose le regard comme un élément fondamental pour la lecture au féminin: « Because the gaze is not simply an act of vision, but a site of crisscrossing meanings in which the effects of power relations are boldly (and baldly) deployed, it is not surprising that feminist theorists and writers should take it up as a central scene in their critique of patriarchal authority. Given Beauvoir's analysis in *The Second Sex* of subjectivity as a way of looking at the world, Irigaray's theoretical work on the politics of visibility in the formation of sexual identity, and the recent work in feminist film theory and art history on the look as central piece in the production of ideologies of desire, it seems somehow inevitable that feminist readings of literary texts would also focus [...] on the gaze in representation » (p. 164-165).

femme c'est paraître » (Berger, 1976, p. 51). À lui la position de sujet regardant, à elle celle d'objet passif du regard masculin. À l'intérieur de la société traditionnelle, qui plus est, le regard appartient en première instance à la Loi, imposée par ses agents, hommes surtout, et femmes conformistes (entre autres lorsqu'elles sont chargées de l'éducation des filles) désirant maintenir l'ordre, tirant profit de ce dernier ou soucieux de préserver leur bien: fille, sœur ou épouse. Regard scrutateur, inhibant, voire accusateur et condamatoire si la femme sort du rang. Regard surveillant qui peut aussi être celui qu'intériorise toute femme dans la société patriarcale et qui neutralise ce qui pourrait être sa propre façon de voir:

Une femme doit se surveiller sans cesse. [...]. Elle doit surveiller tout ce qu'elle est et tout ce qu'elle fait car la façon dont elle apparaît aux autres et en dernière analyse aux hommes, est d'une importance capitale pour ce qu'en règle générale on considère comme le succès de sa vie. Au sentiment qu'elle éprouve vis-à-vis d'elle-même se substitue le sentiment qu'autrui éprouve à son égard (Berger, 1976, p. 50).

Le personnage féminin est alors auteur de son propre regard autocontrôlant, s'assurant de la conformité de son comportement et de son apparence avec une image de féminité respectable, comme on lui a appris à le faire: « body regimes are linked to constant surveillance, at first by others, later practiced as self-monitoring. It is the mother who first teaches bodily control in the home [...]. The "panoptical male connoisseur" eventually supplants the mother as a control figure [...] » (Druxes, 1996, p. 26, 70).

Mais le regard peut aussi être le vecteur d'une résistance à l'intériorisation des prescriptions<sup>8</sup> et favoriser l'émergence d'une conscience critique. Le regard est en ce sens la manifestation d'une subjectivité et une forme d'agentivité. La femme-sujet peut alors remettre en question ce qu'on cherche à lui imposer, accomplir un processus d'individuation en choisissant de voir ce qui la différencie des autres et de l'image construite, ou encore, plus largement, prendre conscience des déficiences et des injustices qui sous-tendent ses rapports avec les autres et la société. Elle privilégie sa perception d'elle-même et de ce qui l'entoure. Associé au regard, cet enracinement dans une intériorité véritablement habitée par le sujet mènerait à l'agentivité plus visible et concrète, à la parole et aux actions:

---

<sup>8</sup> C'est ce qui ressort de considérations formulées par Julie Nelson-Kuna et Stephanie Riger; elles affirment: « agency [...] include[s] a cognitive component consisting of agentic beliefs. [...] Certainly societal views of women can influence self-efficacy beliefs, but individuals also have the capacity to evaluate their own abilities and to change that evaluation » (1995, p. 175).

Actually, the subject begins to contemplate, to expand her thought-space, to make abstractions about her living conditions, which leads up to her decision to perform an act of resistance in « thinking her way through the wall ». This will lead, among other things, to the rediscovery of what belongs uniquely to the self and will enable the subject to perform a more comprehensive critique of the mechanics of power [...] (Druxes, 1996, p. 183).

Bref, lorsqu'on « sait » qui l'on est, il est plus facile de tenir à distance les étiquettes qu'on veut nous apposer de l'extérieur, de décider pour soi-même et d'agir en conséquence. Se confronter au réel permet en retour d'éprouver et d'approfondir ce que l'on croit sur soi-même et sur ce qui nous entoure. Or, rappelons que, dans la société patriarcale traditionnelle, le fait de développer une conscience critique est en soi un énorme accomplissement, le plus important: « As Marx insisted, changes in consciousness are changes in life, and in a culture that counts on our remaining unconscious they are political as well » (Druxes, 1996, p. 17).

### Paroles et silences

Comme le regard, les discours sont un lieu de pouvoir important, un instrument dont les premiers détenteurs sont les hommes<sup>9</sup>, et dont usent particulièrement les puissants. Selon Hekman, par exemple, « [d]efining “essential woman” [...] has been throughout history a strategy employed by masculine, hegemonic discourses to privilege men over women and a certain class of women over other women who do not fit the preordained category » (1995, p. 200). Au sein des sociétés traditionnelles, par ailleurs, le déséquilibre des forces dans le champ discursif est extrême: « [l]a loi du père s'exerce d'autant plus facilement que la fille ne dispose traditionnellement que d'un espace d'autonomie extrêmement limité, ne pouvant même parfois se prononcer en son nom personnel ni exprimer une opinion » (Heinich, 1996, p. 55-56). Le silence, la retenue, l'absence de point de vue personnel sont les signes d'une modestie féminine de bon aloi. Toutefois, comme la définition du concept de l'agentivité posée au début de ce chapitre le fait ressortir, les discours hégémoniques façonnent les sujets tout en leur laissant une part de liberté, celle de se constituer eux-mêmes à partir des contraintes du langage et des idéologies. Dans ce travail essentiel, la parole résistante joue un rôle capital: « Language is to be understood as a form of social activity which is both rule-

---

<sup>9</sup> À l'instar du regard, la maîtrise du langage et de la créativité discursive est une prérogative masculine dans la tradition occidentale (Druxes, 1996, p. 120; Huston, 1990).

governed and open, which does not simply determine consciousness but can also be employed to contest existing world views and to develop alternative positions » (Felski, 1989, p. 66). Ainsi, prendre la parole de manière agentive permettrait de résister aux définitions extérieures et d'affirmer la légitimité de son propre regard sur soi et sur le monde. Comme nous l'avons mentionné plus haut, cependant, le refus de parler peut aussi correspondre à une forme d'agentivité dans certains cas: par exemple, lorsque garder le silence constitue une manifestation d'insoumission ou encore lorsque les mots pour « se dire » font défaut ou qu'ils ne peuvent être entendus. Dans un tel cas, « [s]peechlessness [...] often operates as an index of authenticity [...]; the heroine's silence is intended to convey the intense and complex nature of female subjectivity, which is contrasted to the glib eloquence of the male » (Felski, 1989, p. 147).

Enfin, écrire, prendre la plume pour dire et se dire à autrui — par lettres, par exemple, comme c'est le cas dans *Dans les ombres* —, peut aussi recouvrir une volonté de s'affirmer et d'être reconnu comme sujet, de véhiculer des messages ou encore d'imposer à un destinataire sa propre perspective (en s'assurant stratégiquement de son attention silencieuse puisque destinataire et destinataire ne sont pas sur le même plan énonciatif). Comme le suggère également le roman de Senécal, s'exprimer grâce à l'écriture — privée dans ce cas-ci — est aussi lié au plaisir<sup>10</sup>: celui de se révéler à l'autre, de partager avec lui ses sentiments et ses aspirations. Et à un plaisir qui est d'abord réclamé pour soi-même, celui de jouir d'une subjectivité déployée sans contrainte.

#### Actions/refus d'agir et mobilité physique

Les actions « sont les manifestations concrètes du passage à l'agentivité. Les actes rebelles ou subversifs d'affirmation et la transgression des prescriptions sociales permettront à la femme de se poser comme sujet agissant et de s'autodéterminer en sortant des conventions et des identités figées » (Cardinal, p. 33). Dans le contexte qui nous occupe, cependant, agir, se poser comme un être agissant, c'est déjà dévier fortement du modèle. En effet,

---

<sup>10</sup> Ces dimensions de l'écriture féminine sont relevées entre autres par Patricia Smart (1988) au sujet d'Angéline de Montbrun, protagoniste du roman de Laure Conan, et par Nancy K. Miller (1988), à propos de l'héroïne des *Lettres péruviennes*.



traditionnellement, la passivité est dépeinte comme un trait féminin, et l'activité, comme une qualité virile:

[...] la passivité [...] est une position à laquelle sont condamnées a priori les jeunes filles sous peine de perdre ce qui fait génériquement leur principale qualité, à savoir la docilité: une fille entreprenante, qui transgresse cette passivité par des initiatives trop visibles, prend le risque de se compromettre, ruinant sa réputation et, avec elle, ses chances de mariage (Heinich, 1996, p. 53).

Être entreprenante, agir de son propre chef, c'est donc être en porte-à-faux avec l'idéal féminin. Par ailleurs, comme nous l'avons évoqué en abordant les limites de l'agentivité en régime patriarcal, les actions qui témoignent d'une volonté de rébellion peuvent être peu éclatantes ou même ressembler à de la soumission selon nos critères modernes (par exemple, lorsque cette volonté se traduit par un *refus* d'agir et ressemble ainsi à de la passivité). Les actes de soumission et ceux de subversion ne se distinguent pas de manière nette dans les œuvres des femmes du XX<sup>e</sup> siècle (Druxes, 1996, p. 46); ils réclament donc une lecture vigilante.

En revanche, la mobilité physique serait presque toujours un corollaire de l'agentivité féminine, car elle irait de pair avec la mobilité identitaire (Heinich, 2003, p. 73-74). De manière conventionnelle, en effet, au statut hétéronome correspond « une faible mobilité, corrélative d'une forte dépendance à l'égard du groupe familial » (Heinich, 2003, p. 74). Dans une société patriarcale, s'aventurer hors des limites de la sphère privée et familiale représente donc une manifestation d'agentivité. Plus transgressif encore est le fait d'entreprendre un voyage seule, comme le ferait une femme moderne et indépendante, ou de gagner la grande ville<sup>11</sup>. Ainsi, très souvent, le mouvement excentrique du personnage féminin dans les textes de femmes, « mouvement à la fois affectif, psychologique et topologique » (Havercroft, 2002, p. 55), traduit un besoin urgent de rompre avec le confinement et la reproduction immuable du destin.

---

<sup>11</sup> La ville constituerait un espace emblématique de l'agentivité féminine: c'est l'endroit où se concentrent en grand nombre les premières femmes à intégrer le marché du travail et où elles adoptent, plus largement, des comportements non traditionnels selon les normes de l'époque — elles y prennent d'assaut des lieux traditionnellement masculins comme les bureaux, les cafés ou les bars, par exemple. En empiétant sur la sphère publique, les citadines défient les injonctions les reléguant au domaine privé et aux seuls rôles d'épouse et de mère (Druxes, 1996). Enfin, le milieu urbain offre aussi plus de liberté que le village ou la campagne en raison de l'anonymat qui y règne; le regard social, censeur, y est moins présent (Lévesque, 1989, p. 89).

### Agentivité et désir

À cette agentivité générale s'ajoute une manifestation précise, comme nous le verrons, chez la protagoniste de *Dans les ombres*: le désir. Désir pour l'Autre masculin, mais également, à travers celui-ci, désir pour soi-même, appétit d'exister selon ses propres termes et de jouir de la vie en tant que sujet. Le désir dans le roman de Senécal s'exprime par le truchement des trois modes déjà détaillés: le regard, les paroles et les actions. Il est une bougie d'allumage de l'agentivité du personnage et sa dimension la plus subversive, en plus d'agir très souvent comme révélateur de l'ensemble de sa quête. Nous examinerons ici en quoi l'expression du désir féminin constitue une forme d'agentivité, et de quelle façon l'un et l'autre — désir et agentivité des personnages féminins — peuvent s'articuler dans les fictions de femmes.

Avant l'époque récente, la femme est très rarement représentée comme sujet de son désir en Occident (Berger, 1976). Elle est plutôt objet du désir de l'homme, et son désir à elle se résume au trouble que provoque le fait d'être désirée<sup>12</sup>. « Elle est attente et appel », passive et « vouée à la possession », puis « proie consentante », etc. (Beauvoir, 1949, t.1, p. 362). Or, désirer, c'est se poser en tant que sujet<sup>13</sup>. Pour la femme, prendre conscience de son désir, l'exprimer ou le manifester, c'est donc déjà franchir une importante barrière. Lorsqu'il se manifeste à l'intérieur d'une société traditionnelle comme le Canada français, ce comportement « anti-féminin » suppose une indépendance d'esprit hors du commun. En effet, nous l'avons vu, affirmer son désir et sa sensualité lorsqu'on est femme, c'est contrevenir à un important impératif moral et social. De plus, le plaisir est toujours suspect, en particulier celui procuré par le corps, les sens et la sexualité. L'Église condamne toute pratique sexuelle n'ayant pas pour but la procréation à l'intérieur du mariage. Transgresser un tel tabou, c'est donc davantage que se permettre un écart pour une femme; c'est faire preuve d'une agentivité marquée, d'une féroce volonté d'émancipation.

---

<sup>12</sup> « La femme ayant reçu une éducation traditionnelle et franchi avec succès le cap de la socialisation s'identifiera [...] au désir et au plaisir de l'Autre, *au lieu de développer ses propres désirs* » (Valverde, 1989, p. 44, l'auteure souligne).

<sup>13</sup> « Pour commencer à désirer, la personne doit utiliser sa subjectivité, elle prend conscience de son identité sexuelle [...] et se transforme elle-même en un pôle, soit celui de sujet désirant ou celui de sujet de désir [...] » (Drouin, 1997, p. 16).

Par ailleurs, selon Moscovici (1996), on peut observer dans les œuvres de femmes une façon particulièrement subversive de représenter le désir des personnages féminins. C'est le cas lorsque ces derniers s'approprient le « regard désirant », traditionnellement prérogative masculine, ou ne privilégient pas la vue sur les autres sens comme transmetteur de sensations. L'espace représenté n'est plus alors ce site traditionnel du regard masculin régnant en maître, mais devient plutôt le lieu de relations de réciprocité (Moscovici, 1996, p. 74), d'une communication entre les deux sexes. Dans la tradition érotique littéraire (masculine), en effet, c'est le regard qui est l'organe privilégié du désir, désir masculin, pour un objet de convoitise féminin<sup>14</sup>. Le regard de l'homme fragmente le corps de la femme, isole ses différentes parties et par ce processus, le relègue au statut d'objet. Il s'approprie de cette façon la femme et neutralise la menace que représente à ses yeux son altérité (Huston, 1990). Conformément aux règles littéraires du genre, le corps féminin est souvent découpé et représenté par un assemblage de métonymies et de métaphores visuelles (Moscovici, 1996, p. 17). Il faudra attendre la période contemporaine et l'émergence d'une littérature érotique au féminin pour que le point de vue change, pour que ce soit au tour du corps de l'homme d'être objet du regard féminin, d'être « désiré, [...] décrit, objectivé, parcellisé » (Salaün, 2002, p. 148), goûté à travers les cinq sens du personnage féminin ou de la narratrice<sup>15</sup>. Cette tradition féminine esquisse d'ailleurs les contours de ce qui ferait la spécificité du désir féminin, désir qui aiguise et fait appel à tous les sens, et dans lequel le toucher a tendance à dominer (Dallery, 1989). L'érotisme au féminin serait aussi caractérisé par la pluralité des sources de plaisir (impressions, atmosphères, sensations diffuses, etc.) et des zones érogènes (Irigaray, 1977, p. 60; Lamy, 1979, p. 27). Enfin, le désir sexuel de la femme serait plus dépendant de la qualité de la relation avec le partenaire et d'un besoin d'être reconnue comme sujet unique (Drouin, 1997, p. 19).

---

<sup>14</sup> Comme le montre John Berger, on peut observer le même phénomène dans la peinture. Dans la tradition picturale occidentale, le corps féminin est exposé aux regards des autres, objet et spectacle; le véritable thème des nus de la peinture européenne n'est jamais, toutefois, le désir de la femme représentée, mais le désir sexuel de l'homme qui contemple le tableau: « Tout est fait pour lui [l'homme, le protagoniste non représenté sur la toile]. C'est pour lui que les personnages sont nus. [...] Il faut minimiser chez la femme son potentiel de passion sexuelle de façon à ce que le regardant sente que c'est lui qui en a le monopole. La femme est la proie d'un désir, désirable mais non désirante » (1976, p. 59).

<sup>15</sup> Au Québec, ce renversement de perspective serait apparu dans les années 1980, avec des fictions de femmes abordant sans détour l'érotisme au féminin (Élise Salaün, 2002, p. 148-149; Saint-Martin, 1994, t. 2, p. 17).

Au sein de la société traditionnelle, donc, le désir et la sexualité sont des points névralgiques<sup>16</sup>; le simple fait de prendre acte de son désir (au lieu de l'occulter ou de le nier) est une forme d'agentivité. L'exprimer ouvertement ou, mieux, agir en fonction de celui-ci et prendre les devants, par exemple, sans égard pour la norme et les prescriptions morales: voilà des comportements tout à fait avant-gardistes et... extrêmement téméraires. De plus, le rapport amoureux et le mariage, où joue la séduction et se transige la disponibilité sexuelle de la femme (Heinich, 1996), sont l'un des « nœuds patriarcaux<sup>17</sup> » où s'exerce le pouvoir sur les femmes. C'est à ces niveaux que ces dernières jouent leur avenir ou leur vie (Heinich, 1996), qu'elles peuvent obtenir une plus grande marge de manœuvre pour elles-mêmes ou à l'inverse voir leur espace de liberté se rétrécir. C'est donc également là que se manifeste le plus de résistance (Hekman, 1995, p. 205) et que l'agentivité féminine tente d'agir.

Ainsi, dans les romans de femmes de l'époque traditionnelle, l'agentivité du personnage se manifeste souvent à travers le choix d'un partenaire (par opposition au fait d'être « donnée » en mariage) ou par une quête amoureuse plus large. L'amour romantique a également des résonances particulières: il représenterait pour l'héroïne « la rencontre avec soi-même, l'accomplissement identitaire au moins autant que la rencontre avec l'autre » (Heinich, 1996, p. 59)<sup>18</sup>. Lorsque cet amour est transgressif (les protagonistes ne sont pas mariés ou il s'agit d'une passion adultérine), il représenterait une façon d'exister hors du cercle familial ou patriarcal, une manière d'exister au sens fort. En témoignent nombre de fictions dans lesquelles se soumettre à la loi du père — et « être sacrifiée sans états d'âme à la respectabilité de la famille » — correspond non seulement à un renoncement à l'amour, mais aussi à un renoncement à l'identité, au désir d'être soi-même, « autonome, particulière, insubstituable à aucune autre — une personne à part entière » (Heinich, 1996, p. 59, 60). Le désir de l'autre peut donc aussi traduire une faim pour soi-même, un désir de se vivre comme sujet et d'être reconnu comme tel, voire de s'accomplir sur le plan social en tant qu'individu

---

<sup>16</sup> Toutefois, ce serait encore le cas même pour les femmes d'aujourd'hui, croit Mariana Valverde: « Parce que nous sommes davantage définies par notre sexualité que les hommes, la sexualité constitue pour nous un territoire plus dangereux. Même lorsqu'il n'y a pas de danger de grossesse, nous risquons encore davantage que les hommes lorsque nous modifions nos comportements sexuels. Ceci est pour une bonne part dû à l'opinion publique qui condamne encore les femmes "faciles" ou "frigides" [...] » (1989, p. 42).

<sup>17</sup> L'expression est de Barbara Havercroft (1999a, p. 98).

<sup>18</sup> « Ce que la [femme amoureuse] aime peut-être avant tout en celui qui est ou pourrait être son amant, ce n'est pas tant qu'il soit un autre, mais qu'il lui permette d'être elle-même en devenant qui elle est, pleinement, enfin rendue à elle par la médiation d'un regard amoureux [...] » (Heinich, 1996, p. 120).

autonome plutôt que comme un maillon dans la reproduction d'un ordre pensé en fonction d'autrui. Désirer est un mode d'expression privilégié (Drouin, 1997, p. 7); c'est par le choix d'un objet d'amour que le sujet féminin exprime qui il est — ou manifeste une dimension particulièrement réprimée de sa personnalité — en même temps qu'il dit son besoin de reconnaissance par l'autre<sup>19</sup>.

Par ailleurs, à l'intérieur de la relation amoureuse, les personnages féminins tentent d'agir sur les rapports tissés avec l'Autre masculin, par exemple en renégociant les règles de la séduction<sup>20</sup> et l'équilibre du pouvoir. Faire l'expérience de l'amour en dehors du cadre du mariage, selon d'autres paramètres, peut aussi permettre de réinventer certains rapports hommes-femmes et de se redéfinir à l'intérieur de ceux-ci. Bref, ce peut être une forme d'agentivité. Enfin, adopter une attitude qui transgresse les codes de la féminité a le pouvoir de faire bouger le partenaire masculin, de le pousser à modifier lui aussi son comportement, attitude qui lui permet éventuellement de percevoir les identités de genre comme des constructions plutôt que comme des faits de nature (Druxes, 1996, p. 119). S'ouvrent du même coup les possibilités, un surcroît de liberté pour l'un et l'autre sexe.

Affirmer une éthique de l'amour et des rapports hommes-femmes différente de ce que prône l'idéologie dominante, et façonnée à partir d'un point de vue féminin<sup>21</sup>: voilà une manifestation d'agentivité importante chez la protagoniste de *Dans les ombres*. Cependant, nous l'aborderons de manière plus développée dans la seconde partie de notre analyse, consacrée aux stratégies textuelles (plan formel). En effet, cette conception du rapport

---

<sup>19</sup> Pour Valverde, en effet, à travers la rencontre amoureuse et sexuelle, nous cherchons aussi confirmation de notre statut de personne autonome et de notre pouvoir: « Une personne ne possède aucun pouvoir tant qu'une Autre ne reconnaît pas son individualité et ses actions. [...] [N]ous ne devenons véritablement des sujets que lorsque nos actions sont reconnues et connues par d'autres sujets, qui peuvent ensuite confirmer de manière objective notre prétention à être sujets. Dans nos rapports sexuels et non sexuels, nous ressentons toutes le besoin d'être autonomes et reconnues comme étant des personnes indépendantes et fortes » (1989, p. 43).

<sup>20</sup> « À ce niveau d'expérience [le rapport de séduction], on peut d'ores et déjà comprendre que séduire, être séduit ou séduite font naître des modes d'oppression. Plus subtilement, on peut avancer que dans le plaisir et l'émotion ressentis jaillissent aussi des possibilités d'émancipation, telles que l'appropriation du pouvoir de séduire et la reconnaissance du désir féminin » (Dauphin et Farge, 2001, p. 10).

<sup>21</sup> Pas en termes essentialistes, bien entendu, mais parce qu'étant donné leur position radicalement différente des hommes dans la société patriarcale traditionnelle, les femmes sont susceptibles d'avoir aussi une perspective qui diverge de celle de leurs partenaires, notamment sur le rapport amoureux et une institution comme le mariage. Cette éthique au féminin, cette façon différente de voir l'amour et la relation amoureuse, est déjà présente, d'ailleurs, dans la poésie de Senécal, publiée dans les années vingt, et dans l'ensemble du courant néo-romantique féminin de cette décennie.

amoureux n'est pas seulement véhiculée par le personnage dans l'œuvre; elle s'affirme aussi par le biais de l'instance narrative, de la structure de l'intrigue et du travail sur la langue, par exemple. De plus, comme nous venons de le voir, elle s'intègre à une éthique plus large des rapports entre les hommes et les femmes et entre ces dernières et la société qui a des répercussions à plusieurs niveaux dans le roman de Senécal, car « dès lors que le genre sexuel est discuté dans un texte, l'ordre qui y est traditionnellement relié est transgressé, voire subverti, aux fins justement d'en proposer d'autres configurations, nouvelles, qui font éclater de l'intérieur les certitudes ancestrales » (Boisclair, 2002, p. 9-10).

Enfin, notons que le concept d'agentivité suppose l'idée d'une progression<sup>22</sup>. Par exemple, la femme qui devient agente passe d'objet à sujet, de la passivité et du conformisme à une volonté d'agir plus librement. En effet, même si son statut n'évolue pas — notamment lorsque ce dernier reste hétéronome et que la femme demeure un « objet » d'échange entre hommes —, la femme peut développer une conscience critique des mécanismes d'oppression qui s'exercent sur elle (poser son regard), rejeter les prescriptions de cette idéologie (parler, refuser de donner son assentiment, dire son désaccord ou son désir, affirmer sa différence) et enfin agir en tant que sujet, c'est-à-dire en ayant certains gestes et en adoptant certaines attitudes pour s'affirmer à l'intérieur de ce système (passer à l'action). Bien entendu, cette quête d'agentivité des personnages féminins n'est jamais un parcours linéaire; il implique des détours, des régressions, voire, comme c'est le cas pour Camille, la rencontre d'obstacles insurmontables et une forme d'abdication de la part des héroïnes. Comme nous l'avons montré en effet, les limites sociales auxquelles font face les femmes en société patriarcale freinent leur agentivité et la modulent de façon particulière, forçant souvent celle-ci à emprunter des formes subtiles. Toutefois, elles ne l'annihilent jamais entièrement et, même si cette quête d'agentivité ne se traduit que par un « regard neuf » et par des actes isolés<sup>23</sup>, ou qu'elle est finalement étouffée dans l'œuf, elle laisse des traces chez le lecteur ou la lectrice qui en a suivi les méandres, d'un œil courroucé ou, au contraire, réjoui.

---

<sup>22</sup> « This might lead from perceived discomfort with a social injustice to critical consciousness and, moreover, from there to innovative agency » (Druxes, 1996, p. 11).

<sup>23</sup> Druxes, par exemple, note l'agentivité limitée des héroïnes de romans plus anciens, dans lesquels elles sont soumises à une idéologie patriarcale encore hégémonique, par rapport aux personnages féminins de romans plus récents. Dans ces derniers, les figures féminines sont des femmes instruites, en contact avec le mouvement féministe. Ce serait seulement dans ce dernier cas qu'existerait la possibilité d'effectuer des changements dans les structures sociales et politiques, que l'agentivité pourrait donner lieu à une forme d'engagement qui ne serait plus seulement individuel mais aussi social (1996, p. 12 et p. 23).

### 1.2.2 Formes textuelles et agentivité (plan « formel »)

L'agentivité comprend l'action, mais aussi la représentation (Stamp, 1995, p. 69). Mettre en scène une héroïne de roman s'énonçant selon ses désirs et ses valeurs, une femme sujet — parlant, agissant et désirant —, constitue en effet une stratégie d'agentivité de la part de sa créatrice. À l'intérieur de la société canadienne-française, représenter un tel personnage, c'est clairement contrevenir à une norme à la fois sociale (une femme ne doit pas agir ainsi) et littéraire (une femme ne doit pas écrire cela). C'est affirmer, par le biais d'une forme textuelle, une dissidence à l'endroit de l'ordre patriarcal. Or, de telles stratégies sont multiples dans le roman de Senécal et semblent toutes viser, d'une façon ou d'une autre, à dédoubler, au niveau formel, la quête d'agentivité qui anime le personnage féminin<sup>24</sup>. *Dans les ombres* témoigne en effet d'une volonté de son auteure de faire fi, en partie, des contraintes, et d'ébranler les conceptions concernant les femmes grâce au déploiement de stratégies narratives et d'une recherche d'agentivité littéraire.

Le concept d'agentivité littéraire, défini plus haut, repose sur le constat suivant: puisque l'idéologie dominante façonne les structures symboliques qui nous socialisent et qui déterminent notre conception du monde, notamment par le biais des formes littéraires, contester l'idéologie et la société — et éventuellement les transformer — passe par la subversion de ces codes. Pour ce faire, les écrivaines ont utilisé une variété de stratégies dont plusieurs s'observent dans le roman de Senécal. En effet, en plus de représenter un personnage féminin qui déroge au modèle, l'auteure s'approprie plusieurs conventions, tirant partie de leurs avantages, ou au contraire les altérant, de façon à mieux échapper au statu quo et à exprimer son propre point de vue sur le monde. Nous décrirons donc ici les principales pratiques textuelles employées dans l'œuvre étudiée et qui traduisent une volonté d'ébranler la *doxa*: le choix d'un genre littéraire (ici, le roman réaliste et psychologique), d'un mode narratif (voix narrative à la troisième personne dans le cas qui nous occupe) et enfin d'une structure d'intrigue (en bouleversant la convention la plus puissante concernant les femmes, et déterminante pour leur assujettissement, l'histoire d'amour). L'écriture du désir féminin et le travail sur la langue auquel elle donne lieu est également une forme importante

---

<sup>24</sup> C'est ce qui se passe dans les fictions féministes en général, affirme Joanne Frye, qui note l'interdépendance entre l'agentivité se manifestant sur le plan du fond et sur le plan de la forme dans ces récits: « Simultaneously appropriating and rejecting the dominant discourse, [theses novels] formally duplicate the female experience that they thematize, the experience of both participating in and standing outside the dominant culture » (1986, p. 16).

d'agentivité textuelle dans *Dans les ombres*, car elle permet de dire un désir autrement occulté, de libérer l'expression d'une dimension réprimée de la vie des femmes.

#### 1.2.2.1 Le réalisme et son petit-cousin indésirable... le roman psychologique

Les structures idéologiques traversent le langage et se répercutent jusque dans les règles les plus simples de la grammaire (il suffit de penser, comme le note Patricia Smart, à « la loi selon laquelle le féminin est codé par le “e” muet, une terminaison silencieuse qu'on peut enlever à la phrase sans que la syntaxe en soit le moindrement modifiée. Le féminin dans la grammaire française est un élément accessoire, l'embellissement silencieux d'une structure signifiante axée sur le masculin » [1988, p. 27]). Or, cette asymétrie entre le masculin et le féminin existe de façon analogue dans les formes littéraires. Selon Smart, toute femme qui entre dans le langage littéraire « rencontre les lois non-écrites [*sic*] qui régissent les codes de la représentation et de la narrativité, lois qui comme celles de la langue privilégient la subjectivité masculine, évincent la subjectivité féminine » (1988, p. 27-28). Parmi ces codes, le roman réaliste traditionnel constituerait une incarnation de la Loi, « une manifestation littéraire de la Maison du Père ». En effet, « [...] l'écrivain s'assure de son emprise sur l'altérité en se revêtant de l'autorité d'un narrateur omniscient, doté de par le pouvoir de son regard de la capacité de réduire la multiplicité du réel à la cohérence rassurante d'une vision unie » (Smart, 1988, p. 28). Vision qui exclut le point de vue des femmes et la possibilité d'une agentivité pour elles:

[...] women have been historically excluded from visions of shared social reality [...] from the consensus that seems to underpin the traditional realist novel. Such consensus, as it suggests dominant cultural assumptions, reflects an implicit acceptance of the male-dominant status quo, a definition of social reality denying possibilities of women's agency and self-definition (Frye, 1986, p. 43-44).

Cependant, au XX<sup>e</sup> siècle, le courant de la modernité fait éclater ce statu quo, toujours selon Frye. Les conventions de la représentation ne reposent plus désormais sur la croyance en une réalité unique et des personnages unidimensionnels, mais au contraire sur la reconnaissance de l'existence d'une réalité multiple, profondément dépendante des perceptions, et de l'identité comme une construction, non comme une réalité fixe (1986, p. 43-44). La



modernité, selon Frye, libère en ce sens de nombreuses possibilités pour les écrivaines. Le roman réaliste moderne permet de s'affranchir de plusieurs conventions romanesques particulièrement contraignantes pour la représentation des femmes, en favorisant par exemple l'émergence de nouvelles intrigues qui rendent compte des multiples parcours de vie possibles pour les femmes (par contraste avec l'histoire d'amour comme unique mise en fiction plausible), de personnages en constant processus de construction (l'idée de la « personne » comme l'expression d'une agentivité plutôt que figée par une définition essentialiste), ou encore la rupture avec le principe de l'unité thématique, ce qui permet de voir la vie des femmes comme pouvant avoir plusieurs centres.

Les écrivaines — et parmi elles Senécal — se sont appropriées le roman réaliste et les possibilités que recèle sa forme moderne pour mieux y inclure les traces de leur subjectivité. Selon Patricia Smart, par exemple, elles ont eu tendance à fragmenter la forme romanesque par l'emploi de la forme épistolaire, à modifier « le positionnement du narrateur et les rôles assignés aux personnages », de même que le « “pacte” par lequel le texte-objet est échangé entre deux sujets (l'auteur et le lecteur) » (1988, p. 29). Au Québec, les auteures ont parfois emprunté en partie la structure réaliste traditionnelle par excellence, le roman de la terre, mais pour mieux la subvertir (comme c'est le cas des romans de Germaine Guèvremont, par exemple).

Ainsi, malgré les conventions qu'il véhicule sur le féminin et le masculin, le roman réaliste possède des qualités particulièrement intéressantes pour l'agentivité littéraire des femmes. Il s'agit toutefois d'un réalisme moderne, revu au féminin, assez éloigné de sa forme traditionnelle, et qui, de plus, met l'accent sur l'individu et la subjectivité. Selon Rita Felski,

[...] many examples of feminist writing can be described as embracing a form of realism. It is, however, a “subjective” autobiographical realism which possesses few of the features of the nineteenth-century novel. The omniscient narrator is typically replaced by a personalized narrator whose perspective is either identical with or sympathetic to that of the protagonist; there is a consequent shrinking of focus from the general survey of the social world to the feelings and responses of the experiencing subject (1989, p. 82).

Le roman de Senécal n'est pas un récit de type autobiographique, et l'instance narrative y est bel et bien un narrateur omniscient. Toutefois, ce dernier est extrêmement bienveillant envers l'héroïne et, de manière générale, l'œuvre semble faire appel à la forme du réalisme décrite

par Felski: il s'agit d'un roman psychologique, axé sur l'individu et l'intériorité, genre, nous l'avons vu, assez nouveau dans le Québec de 1931 et relativement mal vu.

Selon Felski (1986), ce choix du réalisme et d'un récit privilégiant l'intériorité correspond à un désir d'explorer des questions touchant à la vie individuelle et aux identités de genre, de les relier à des mécanismes d'oppression plus généraux (dans la mesure où le personnel est politique) et de réécrire le déroulement de la vie des femmes. Ce serait donc un choix « agentif » sur le plan littéraire pour les auteures de récits féministes contemporains et, à plus forte raison, pour une écrivaine des années trente s'attachant à rendre compte d'une quête individuelle d'autonomie et de la souffrance qu'elle peut provoquer dans une société hostile à l'épanouissement des femmes.

#### 1.2.2.2 Voix narrative et agentivité

Les contraintes qui pèsent sur l'expression littéraire des femmes touchent aussi à l'acte de narration lui-même. En effet, le choix d'une instance narrative soulève tout le problème de l'autorité discursive et sociale à laquelle une femme peut prétendre ou non, et renvoie aux stratégies qui lui permettront éventuellement d'obtenir un certain pouvoir à l'intérieur de sa culture et de sa société. Ainsi, Susan Lanser (1992) montre que les écrivaines s'approprient les modes narratifs existants tout en les questionnant. Leurs écrits témoignent d'une recherche d'autorité à travers ces conventions et d'une volonté de contester l'ordre auquel elles se réfèrent; bref d'une agentivité à la fois littéraire et sociale conquise par le biais de la voix narrative. Pour poser les éléments théoriques concernant la voix narrative et ses liens avec l'agentivité des femmes, nous nous inspirerons principalement de l'ouvrage de Lanser, *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice* (1992). Ce dernier décrit trois modes narratifs et leurs caractéristiques, mais ne retenons que le premier, la voix « auctoriale » (« authorial voice »), puisque c'est cette forme d'instance narrative qui se retrouve dans *Dans les ombres*<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> La deuxième forme est la voix personnelle (« personal voice »), c'est-à-dire la voix narrative au « je », et la troisième est la « communal voice », un mode relativement marginal dans lequel la narration est prise en charge par une voix collective ou par plusieurs voix se partageant l'autorité discursive.

La voix auctoriale fait référence à une narration hétérodiégétique, publique (c'est-à-dire sans destinataire interne) et potentiellement auto-référentielle. C'est essentiellement ce qu'on appelle une narration à la troisième personne dans laquelle narrateur et narrataire sont extérieurs au monde fictif dans lequel évoluent les personnages. Avec ce mode, les lecteurs sont implicitement invités à associer le narrateur (ou la narratrice) avec l'auteur, et le narrataire à eux-mêmes. Selon Lanser, ce mode narratif a un statut privilégié: il détient conventionnellement une autorité supérieure à celle qui est accordée à un narrateur-personnage (voix personnelle). C'est que, contrairement à un personnage, le narrateur hétérodiégétique n'est pas « humanisé » par les événements racontés; ses faits et gestes ne sont pas jugés comme peuvent l'être ceux d'un personnage. Ainsi, à privilégier ce mode narratif, « on renforce son autorité discursive, on gagne en légitimité » (Saint-Martin, 1998, p. 74). Dans certains cas, ce type d'instance narrative exprime des réflexions, des jugements ou encore des généralisations sur le monde ou la société au-delà du récit (ce que Lanser appelle des « extrarepresentational acts ») qui peuvent contribuer à étendre encore davantage l'autorité de l'auteur. Cette pratique peut également être le moyen, pour les écrivaines en particulier, de proposer une idéologie différente et de participer, à partir du discours romanesque, aux débats qui ont cours dans la société et dont elles sont plus souvent qu'autrement exclues<sup>26</sup>. Enfin, parce qu'elle est conventionnellement perçue comme une forme masculine, neutre et universelle, la voix narrative auctoriale se revêt du même coup — même si elle les dénonce par ailleurs — du prestige et de l'autorité qui leur sont associés.

D'autre part, la voix auctoriale offre le moyen d'exprimer une dissidence tout en prévenant, si on peut, les coups (et les coûts). En effet, en jonglant habilement avec les discours — notamment en combinant stratégiquement discours indirect, indirect libre et direct —, cette voix peut s'employer à protéger tantôt l'auteure, tantôt le personnage féminin et à travers eux, l'œuvre elle-même et la parole critique qu'elle véhicule. La voix narrative peut par exemple user de son autorité pour attirer la sympathie sur un personnage dont le comportement contrevient à la morale dominante et court le risque d'être condamné par le lecteur, comme c'est le cas dans *Dans les ombres*. De la même façon, elle peut se dissocier de la charge la plus contestataire de l'œuvre, en l'attribuant à un ou à plusieurs personnages

---

<sup>26</sup> Historiquement, le roman était l'un des seuls canaux dont les femmes disposaient pour intervenir dans l'arène publique (Lanser, 1992, p. 17).

plutôt qu'à la narratrice<sup>27</sup>. Cette dernière, et à travers elle l'auteure, ménage ainsi sa réputation et assure éventuellement une meilleure réception à son œuvre (Lanser, p. 73-79).

Cependant, ces stratégies, ainsi que le choix de la voix auctoriale lui-même, sont à double tranchant, comme le note également Lanser. Malgré ses avantages, cette voix narrative tend aussi à évacuer les marques du féminin et donc à neutraliser une partie de la charge critique du texte (contrairement à la voix personnelle, grâce à laquelle une protagoniste raconte sa propre histoire et « féminise » ainsi l'autorité discursive). Nous verrons de façon détaillée dans la partie consacrée à l'analyse de la voix narrative de *Dans les ombres* comment les généralisations qu'elle formule de même que le jeu de focalisation permettent de véhiculer une perspective différente, marquée malgré tout comme « féminine », de l'ordre social traditionnel et de la place qu'il réserve aux femmes. L'adoption de ce mode narratif semble condamner, toutefois, la teneur contestataire de l'œuvre à demeurer très discrète.

### 1.2.2.3 Structure de l'intrigue et agentivité: écrire autrement le déroulement d'une vie de femme

Comme le genre littéraire et le mode narratif, la structure de l'intrigue romanesque véhicule une idéologie. Tout en décrivant le réel, elle l'organise et lui donne un sens par les choix qu'elle opère. Bref, elle est une grille interprétative de l'expérience humaine. Dans les romans mettant au premier plan des personnages féminins, la structure dominante, celle qui se répète de façon récurrente (jusque dans les romans Harlequin d'aujourd'hui), est celle de la romance hétérosexuelle dans laquelle le destin d'une héroïne nous est raconté à travers les rebondissements de sa vie amoureuse<sup>28</sup>. Avant le XX<sup>e</sup> siècle, cette intrigue, avec son

<sup>27</sup> Ce procédé est caractéristique de ce que Lanser appelle « a covert authorial narrator », par opposition à « an overt narrator », qui assume au contraire comme étant siens les commentaires critiques formulés à l'endroit de la culture dominante (1992, p. 72-73).

<sup>28</sup> Rachel DuPlessis (1985) désigne cette structure typique surtout par les termes « romance plot » tandis que Nancy K. Miller (1988), à laquelle nous faisons également appel dans cette partie, privilégie l'expression « female plot », formulation qui recouvre peut-être de façon plus précise le modèle dominant au XIX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, les deux notions sont très similaires. Nous retiendrons surtout ici la définition qu'en propose Miller, car elle rend bien le fait que c'est le destin du personnage féminin qui détermine l'articulation de la trame narrative, ce qui est le cas dans le roman que nous analysons: « By female plot I mean quite simply that organization of narrative event which delimits a heroine's psychological, moral, and social development within a sexual fate (a fate I link [...] to maxims about the inevitable "truths" of heterosexuality). Female plot thus is both what the culture has always already inscribed for woman and its reinscription in the linear time of fiction » (1988, p. 208).

dénouement dans le mariage, la mort ou occasionnellement la folie, est incontournable, et reflète la réalité des femmes aussi bien qu'une certaine conception des genres sexués:

Once upon a time, the end, the rightful end, of women in novels was social — successful courship, marriage — or judgmental of her sexual and social failure — death. Sometimes the ends of novels were inspirational, sublimating the desire for achievement into a future generation, an end for female quest that was not fully limited to marriage or death. These endings were dominant, related to real practices of sexuality, gender relations, kin and family [...] (DuPlessis, 1985, p. 1).

Or, un grand nombre de fictions de femmes du XIX<sup>e</sup><sup>29</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles font montre d'une dissidence par rapport à ce scénario féminin par excellence. Cette littérature, que Miller (1988) qualifie de féministe, questionne avec insistance le caractère surdéterminé d'une telle économie narrative et ses coûts pour les femmes. Les œuvres produites sont dès lors porteuses d'un discours qui conteste la forme de l'intrigue féminine elle-même (Miller, 1988, p. 208). À partir du tournant du XX<sup>e</sup> siècle, l'examen critique de cette structure narrative et de tout ce qu'elle véhicule sur le plan idéologique deviendrait même le principal projet des écrivaines (DuPlessis, 1985). Les femmes, fortes d'un certain nombre de gains sociaux, commencent à remettre en question les pratiques qu'elles trouvent particulièrement contraignantes. Elles auront également tendance, sur le plan littéraire, à vouloir se libérer de la structure de l'intrigue amoureuse: « [...] the romance plot, as a major expression of these social practices, is a major site for their intrepid scrutiny, critique, and transformation of narrative » (DuPlessis, 1985, p. 4). Les auteures cherchent alors à affirmer une conception différente des genres sexués et de leurs institutions. Selon DuPlessis, la poétique de la dissidence (« the poetics of critique ») qu'elles développent vise en effet à distancer le lecteur de ses a priori concernant le couple hétérosexuel, la polarisation des sexes et les sphères sexuelles séparées (1985, p. X).

Par ailleurs, la révision de l'intrigue féminine à laquelle procèdent les romancières s'attaque en particulier à sa résolution. En effet, l'issue de l'idylle amoureuse est le moment clé, la fin attendue du roman féminin. S'y dévoilent de manière visible, selon DuPlessis et Miller, les idéologies en jeu: « Narrative outcome is one place where transindividual assumptions and

<sup>29</sup> « DuPlessis reads this “poetics of critique” in the work of twentieth-century American, British, and Canadian writers. I think we can read the “critique of story” (43) in earlier (and later) European writing as well » (Miller, 1988, p. 236).

values are most clearly visible, and where the word “convention” is found resonating between its literary and its social meanings » (DuPlessis, 1985, p. 3). Les œuvres des femmes auront donc tendance à « réécrire » ce qui constitue habituellement le dénouement de l'intrigue, à raconter au-delà de ce qui est considéré comme le point fort et l'aboutissement du destin féminin<sup>30</sup> — apothéose dans le mariage ou chute et mort de l'héroïne. En bref, les fictions féminines témoignent d'un désir de raconter autre chose que ce qui est traditionnellement considéré comme digne d'intérêt et vraisemblable sur le plan narratif (et qui reflète ce qui est jugé souhaitable pour une femme), c'est-à-dire d'écrire autrement le déroulement d'une vie de femme:

As a narrative pattern, the romance plot muffles the main female character, represses quest, valorizes heterosexual [...] ties, incorporates individuals within couples as a sign of their personal and narrative success. [It] separates love and quest, values sexual asymmetry, including the division of labor by gender, is based on extremes of sexual difference [...]. In short, the romance plot, broadly speaking, is a trope for the sex-gender system as a whole. Writing beyond the ending means the transgressive invention of narrative strategies, strategies that express critical dissent from dominant narrative (DuPlessis, 1985, p. 5).

Toutefois, en plus de bouleverser la résolution de l'intrigue et, par là, l'ensemble de son articulation, cette dissidence est manifeste dans certains gestes des personnages ou événements narrés; dans ceux qui sont généralement perçus comme peu plausibles ou anti-réalistes (Miller, 1988). En effet, toujours selon Miller, ce qui est refoulé dans l'expression littéraire des femmes, ce sont avant tout les fantasmes de pouvoir (bien davantage que le contenu érotique, comme le supposait Freud), cette ambition personnelle qui ne trouve pas à se réaliser dans un monde qui limite la participation des femmes à celle d'objets d'échange. Or, ce désir de pouvoir et d'accomplissement est bel et bien inscrit dans les productions féminines. Il donne lieu à ces éléments jugés invraisemblables et à des scénarios déjouant les attentes, et correspond à une volonté d'ébranler l'ordre social et symbolique:

To build a narrative around a character whose behavior is deliberately idiopathic, however, is not merely to create a puzzling fiction but to fly in the face of a certain ideology (of the text and its context), to violate a grammar of motives that describes while prescribing, in this instance, what wives, not to say women, should or should not do (Miller, 1988, p. 26-27).

---

<sup>30</sup> C'est ce que DuPlessis désigne par « writing beyond the ending », un concept riche et opérant pour lire les fictions de femmes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

Ces récits dissidents se sont souvent heurtés à l'incompréhension du public de l'époque à laquelle ils ont vu le jour — ou même des lecteurs contemporains — et ont plus souvent qu'autrement été exclus des canons littéraires. Or, selon Miller, ils sont aussi porteurs d'une contestation de ce destin lui-même. Pour la théoricienne, en effet, dans cette remise en cause de l'intrigue type, on peut également lire un discours métatextuel sur l'écriture féminine et le carcan qui lui est imposé: les choix limités de l'héroïne — se marier, c'est-à-dire se conformer à la norme et museler ses aspirations, ou mourir — sont à l'image de ceux qui s'offrent à l'écrivaine. Les normes sociales et littéraires limitent son expression à de bien maigres options; elle doit masquer son propos et le moduler selon les formes attendues, ou se résoudre à voir ses œuvres jugées comme immorales ou simplement invraisemblables, discréditées et rejetées hors de la littérature officielle:

I am arguing that the peculiar shape of a heroine's destiny in novels by women, the implausible twists of plot so common in these novels, is a form of insistence about the relation of women to writing: a comment on the stakes of difference within the theoretical indifference of literature itself (1988, p. 39).

Selon Miller, ces œuvres refusent d'opérer le « choix » qu'on leur impose et qui est à l'image de celui que construit la fiction traditionnelle pour l'héroïne, et sont en ce sens des métaphores de la créativité au féminin à l'intérieur d'une culture qui l'étouffe.

#### 1.2.2.4 Écriture et désir féminin

Si l'intrigue de nombreuses fictions féminines reflète la situation de la femme auteure à l'intérieur du carcan culturel patriarcal, qu'en est-il de l'écriture qui se déploie dans ces œuvres, de la langue proprement dite ? Il est difficile, voire impossible, de cerner ce qui serait des caractéristiques propres à l'écriture féminine (comme les caractéristiques d'une écriture fondamentalement masculine d'ailleurs), et une telle entreprise est périlleuse: le risque est grand de cantonner de nouveau l'expression des femmes dans une « essence », même si la visée, cette fois, est de valoriser le féminin (Smart, 1988, p. 24-25). Comme l'affirmait Suzanne Lamy en 1979, « [...] la spécificité d'une écriture au féminin est loin d'être résolue, [...] l'existence d'un parler-autre reste encore à prouver » (p. 63). Cependant, si la position de l'écrivaine dans la culture dominante, de même que les obstacles auxquels elle fait face

lorsqu'elle cherche à affirmer son point de vue, ont un effet sur les structures narratives qu'elle emprunte, ils irradient sans aucun doute aussi vers les mots, ou encore les images qu'elle privilégie. Tel que l'explique Verduyn,

[l]e langage, a-t-on constaté, n'est pas neutre. Il est étroitement lié aux systèmes symboliques, psychologiques et socio-politiques, façonnés en grande partie par les hommes. Il existe une richesse d'expériences, d'émotions, de perspectives et de désirs féminins qui n'a pas encore été codifiée dans le langage. Il n'est donc pas étonnant que l'expérience que la femme fait du langage soit celle d'une langue étrangère, langue à apprendre, langue à travailler pour qu'elle puisse communiquer sa réalité de femme. Nulle n'en est plus consciente que la femme qui écrit (1992b, p. 76).

Ainsi, la femme qui écrit (davantage encore que l'homme qui écrit) doit sculpter son matériau, le langage, de façon à pouvoir traduire sa réalité.

Par ailleurs, rappelons que dans les années trente, d'autres contraintes importantes s'ajoutent aux structures langagières elles-mêmes: les normes littéraires précisent ce qui peut être représenté mais également la façon de l'exprimer de manière convenable. Les écrivaines doivent proposer des lectures édifiantes dans un style classique, voire scolaire. D'ailleurs, la plupart des auteures restent soumises à ces diktats:

À l'époque<sup>31</sup>, l'écriture des femmes était en général conservatrice; elle privilégiait le sentiment aux dépens de l'intellect et adhérait aux valeurs sociales au lieu de les remettre en cause. Exclues de la sphère politique, les femmes cherchaient à exercer une influence<sup>32</sup> dans la vie morale; leur identité « féminine » stéréotypée leur conférait ainsi un certain pouvoir. La lecture étant devenue un loisir, la vie domestique et religieuse était considérée comme un bon sujet pour les romancières, à condition que ces questions soient traitées de façon peu cérébrale (Godard, 1992, p. 87).

Toujours selon Godard, de manière ironique, c'est encore une fois dans des œuvres qui sont de proches parentes des romans sentimentaux féminins que des écrivaines vont s'écarter des voies balisées et contester les valeurs dominantes. Les auteures « désireuses de se libérer des

---

<sup>31</sup> Godard fait plus particulièrement référence aux années quarante. Cependant, nous pouvons penser qu'à peu de chose près, la situation était semblable dans les années vingt et trente.

<sup>32</sup> Le pouvoir d'influence des œuvres de fiction est effectivement une préoccupation importante dans les années trente. On en trouve un écho dans le roman *Sœur ou fiancée*, publié en 1932, par le médecin et auteur René de Cotret: « ces auteurs [...] qui se sont donné pour mission de corrompre la jeunesse, savent si bien envelopper leurs œuvres néfastes dans des fioritures de style qu'ils les rendent attrayantes pour les esprits faibles, les intelligences plus ou moins fantasques » (p. 162).



contraintes de l'histoire d'amour traditionnelle qu'emploient presque toutes les femmes qui écrivent » privilégient une écriture lyrique où domine l'émotion (Godard, 1992). Or, comme nous le verrons en abordant l'écriture de *Dans les ombres*, celui-ci semble s'inscrire dans cette tradition:

Certaines femmes ont fait, aux avertissements, la sourde oreille. Il existe une tradition, peu connue, d'écrits amoureux féministes. Des femmes se sont entêtées à revendiquer le droit à l'amour, ont étalé leur différence et leur non-conformisme [...]. Comme s'il ne suffisait pas de contester les structures sociales, ces auteures ont également défié les normes littéraires [...] (Godard, 1992, p. 86).

*Dans les ombres* contrevient en effet à plusieurs prescriptions littéraires de même qu'aux valeurs sociales qu'elles cherchent à perpétuer. S'y déploie une langue aux accents souvent lyriques et romantiques<sup>33</sup>, loin de la retenue recommandée. Pour explorer l'amour et la sensualité au féminin, pour dire aussi les multiples aspirations qui s'expriment à travers ceux-ci, l'écrivaine opère ce travail sur la langue auquel nous faisons référence, brode des images qui permettent de contourner l'interdit érigé contre le corps et le plaisir et qui révèlent une expérience différente du réel. Comme nous le verrons plus loin, la nature, en particulier, constitue un canal privilégié, le moyen de dire *autre chose, autrement*, malgré les limites que posent la langue et les normes de l'époque. L'utilisation des éléments naturels pour exprimer de manière détournée le désir et la sensualité (Giguère, 1984) et les multiples facettes d'une subjectivité féminine (Joseph, 2000) serait caractéristique, d'ailleurs, d'une écriture féminine novatrice, cherchant à s'affranchir des restrictions imposées à l'expression des femmes.

Patricia Smart note également l'importance du désir, de la sensualité et du plaisir dans l'écriture des femmes, et son pouvoir de subversion dans une culture où perceptions des sens et émotions sont toujours suspects. Il s'agit pour elle d'une écriture imprégnée par un Éros moins opposé au Logos « que circulant autour de lui, subvertissant la Loi en la ramenant et en l'ouvrant aux possibilités vivifiantes du plaisir » (1988, p. 26-27). Aux œuvres de femmes où s'insinuent le corps sexué, les sens et les plaisirs qu'ils procurent, semble aussi correspondre une éthique particulière. Selon elle, « [d]ire que [...] se profile dans le[s] textes

---

<sup>33</sup> Par souci de clarté — et de brièveté —, nous définirons le lyrisme comme une écriture d'expression personnelle, vouée à l'épanchement de la sensibilité. Le romantisme, quant à lui, s'oppose à la tradition classique, vise à une libération de l'imagination et de la langue, et privilégie notamment l'expression du moi et les thèmes de la nature et de l'amour ([www.etudes-litteraires.com](http://www.etudes-litteraires.com)).

[de femmes] une raison moins hiérarchisante, plus proche de l'émotion que celle des hommes, correspond à l'évidence fournie par les textes » (1988, p. 211). Cette éthique privilégie un rapport aux autres de même qu'à la nature différent de celui que l'on retrouve dans les romans de la terre. Elle est faite d'échange et de réciprocité plutôt que de crainte de l'altérité et de domination (Smart, 1988, p. 99). Et c'est précisément en retrouvant (selon ses propres modalités) son lien avec le corps et avec la nature (auxquels la femme a été reléguée comme à des domaines inférieurs), ainsi qu'en renouant avec la parole qui lui a été déniée, que l'écrivaine s'empare de sa capacité de créer, de réinventer la langue et le monde (Smart, 1988, p. 183)<sup>34</sup>. Les écrivaines auront d'ailleurs tendance à réinvestir certains lieux et éléments du domaine naturel, à leur associer de nouvelles connotations, pour mieux marquer l'espace symbolique et culturel de leur empreinte, et éventuellement le modifier (Miller, 1988, p. 260). *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert, dans lequel « la nature [...] se déchaîne après des siècles de domination », inspire d'ailleurs à Smart ce commentaire éclairant sur le lien entre Éros, émergence d'une parole féminine, transgression et transformation de l'ordre symbolique et culturel: « Écriture de la jouissance, donc, mais aussi écriture engagée, subversive, réquisitoire passionné contre une culture qui coupe la jouissance à sa source, au moment précis où la jeune fille se tient au seuil du monde adulte... » (1988, p. 257). Sans qu'on retrouve une parole aussi affirmative dans le roman *Dans les ombres*, que ce soit sur le plan du plaisir ou de la subversion, ces éléments y sont bel et bien présents, de manière feutrée mais néanmoins tangible. Comme nous le verrons, l'écriture de Senécal, façonnée par la volonté de dire une réalité étouffée — le désir au féminin, le plaisir des sens, le besoin de s'épanouir des femmes —, s'éloigne de la norme et révèle son pouvoir.

Cependant, avant d'aborder la question de l'écriture du désir, de même que les autres dimensions de l'agentivité textuelle telle qu'elle se présente dans *Dans les ombres* (objet du troisième chapitre du présent mémoire), nous nous appliquerons d'abord, dans le chapitre qui suit, à décrire les manifestations d'agentivité chez l'héroïne du roman (niveau événementiel), et à montrer en quoi cette dernière déroge aux normes sociales et culturelles de sa société.

---

<sup>34</sup> Nancy Huston suggère le même lien entre réappropriation par les femmes de leur corps et reconquête de leur créativité: « L'histoire de l'humanité est l'histoire d'un très long processus de mainmise par les hommes sur la fécondité féminine, à travers des institutions patriarcales telles que la filiation paternelle, le mariage avec exigence de virginité, la proscription d'adultère pour les femmes, et ainsi de suite. [...]. Ayant pris conscience de cette réduction [...], [les femmes] récupèrent leurs capacités artistiques en même temps que le contrôle de leur fécondité et leur érotisme » (1990, p. 293-294).

## CHAPITRE II

### L'AGENTIVITÉ DU PERSONNAGE FÉMININ DANS *DANS LES OMBRES*

Mais je me tais, je me tais, je vous ennuierais, et vous ne comprendriez pas, peut-être, qu'il y a autre chose qu'une rêvasserie de petite oie blanche, que je ne suis pas une oie blanche qui attend le prince charmant, c'est-à-dire les 3/4 du temps une bête plus bête qu'elles, mais une femme avec des ambitions de femme, des énergies refoulées, un être dont toutes les aspirations, les rêves et les projets restent dans l'impuissance, et s'écroulent en l'écrasant.<sup>1</sup>

L'auteure de ces lignes, Éva Senécal, n'a certes pas attendu quiconque — à part peut-être des lecteurs et des critiques percutantes<sup>2</sup> — pour faire advenir ses « ambitions », « aspirations », « rêves » et autres « projets ». Toutefois, son héroïne, elle, ressemble étrangement — à première vue du moins — à cette fameuse « oie blanche » moquée par l'écrivaine. En effet, c'est à partir du moment où elle fait la rencontre de Richard Smith, et où elle prend conscience pour la première fois de la puissance de son désir amoureux, que les rêves de Camille L'Heureux gagnent en force, et qu'elle envisage de transgresser la ligne de conduite préconisée par son entourage et sa société. Cependant, si le « prince charmant » catalyse l'agentivité de la protagoniste du roman, il est clair que la quête de cette dernière dépasse largement le désir de vivre sa passion amoureuse. Dans le présent chapitre, nous tenterons donc de préciser comment l'agentivité du personnage féminin s'inscrit dans l'œuvre de

---

<sup>1</sup> Extrait d'une lettre d'Éva Senécal, adressée à son correspondant et mentor littéraire Alfred DesRochers à l'été 1929, reproduite dans l'ouvrage de Marie-Claude Brosseau (1998, p. 66-67).

<sup>2</sup> Rappelons que selon Brosseau (1988), de même que d'après Françoise Hamel-Beaudoin (2004), qui ont toutes deux écrit sur l'écrivaine de La Patrie, son premier désir était de conquérir l'indépendance financière afin d'échapper à un chemin de vie traditionnel et à un milieu d'origine qu'elle jugeait étouffant. Senécal aurait même conçu *Dans les ombres* d'abord comme un tremplin pour se faire connaître et avoir ainsi accès à une carrière de journaliste. L'écriture du roman comme stratégie d'agentivité dans la vie d'Éva Senécal ? Sans aucun doute...

Senécal et de quelles aspirations elle témoigne. Nous suivrons pour ce faire l'articulation proposée dans le chapitre précédent: nous examinerons le statut social de Camille puis les manifestations de son agentivité (regard, parole, actions et, dans chacun des cas, le rôle particulier joué par le désir). Nous verrons de cette façon si le comportement de l'héroïne excède les limites qu'impose conventionnellement le statut de femme mariée, et plus généralement la norme concernant les femmes de son époque, et en quoi il traduit un désir d'affranchissement à la fois social et littéraire. Les stratégies textuelles d'agentivité déployées dans le roman — autres que celle de la représentation du personnage — seront traitées à part dans le dernier chapitre de notre mémoire.

## 2.1 Statut de Camille

Selon le cadre théorique proposé par Boisclair, le statut de Camille est hétéronome conjugal: Camille est l'épouse de Robert L'Heureux, le fils d'un ami de son grand-père, âgé d'une trentaine d'années alors qu'elle-même en a une vingtaine environ. Cependant, en même temps qu'est établi le statut de la protagoniste — un statut hétéronome d'objet d'échange, conforme à la loi du père —, on apprend rapidement que sa situation présente a quelque chose d'exceptionnel: fraîchement mariée, Camille est en convalescence chez ses grands-parents pour quelques mois alors que son mari a déjà gagné le Témiscamingue, région où le couple doit s'installer. Ainsi, la jeune femme n'habite pas la maison de l'époux mais celle du « père » (ou plutôt du grand-père, ici). D'une certaine façon, Camille échappe à l'autorité masculine qui s'exerce normalement sur elle: son grand-père n'est plus le « propriétaire » en titre, et celui qui est le possesseur légal, l'époux, est absent. Du reste, ce dernier n'est pas encore tout à fait un époux — et ce fait, mentionné dès le début du récit, est suffisamment inusité pour ne pas revêtir une certaine importance et jouer un rôle précis dans le récit. En effet, l'union n'a pas été consommée car l'accident de voiture qui a mis brutalement fin au voyage de nocces, et obligé Camille à regagner le toit grand-paternel pour se rétablir, a également eu pour effet de reporter ce moment crucial où le mariage se concrétise dans la première étreinte charnelle (nous verrons comment cet accident sert en effet des fins narratives très précises lorsque nous analyserons l'intrigue du roman, dans notre troisième chapitre). Ainsi, en plus de l'ambiguïté qui entoure celui qui détient l'autorité sur Camille, le personnage se trouve dans une sorte de flou identitaire: la jeune femme est mariée devant la

loi, mais ne l'est pas encore dans son corps, nous laisse-t-on entendre. Le point de départ de *Dans les ombres* ménage donc justement quelques zones d'ombre.

Par ailleurs, la séparation a eu lieu contre la volonté de Camille, ce qui est révélateur du statut d'objet et de mineure auquel elle est réduite comme femme mariée. Au début du roman (c'est-à-dire avant la rencontre de Richard Smith), elle est en effet plutôt malheureuse et contrariée par cette situation: elle a repris contre son gré sa place initiale, celle d'une enfant contrainte à attendre dans l'oisiveté et sous la tutelle de ses grand-parents. L'ennui, la surveillance constante dont elle est l'objet, le délai supplémentaire qui lui est imposé avant de commencer une vie différente, qui soit davantage sienne, lui pèsent. Sur le plan du domicile, l'un des quatre critères retenus par Boisclair pour déterminer le statut du personnage féminin, la jeune femme est bien entendu « locataire »: elle vit chez son grand-père et ira bientôt habiter la maison de son mari. Or, l'une des dimensions de sa vie future à laquelle elle aspire le plus, et qui devait se concrétiser à l'issue du voyage de noces, est le changement de lieu de vie, la possibilité de sortir enfin de l'espace auquel elle est confinée. Elle rêve en effet des régions à découvrir (le Témiscamingue et les paysages à traverser pour s'y rendre) et voudrait se soustraire au trop-connu: la maison de ses grands-parents et le paysage qui l'entoure. Le domicile du mari représente pour Camille — au début du roman, du moins —, une possibilité de renouveau, de découverte, et une plus grande liberté. Toutefois, les missives de Robert laissent plutôt présager un même enfermement, celui qui caractérise la vie des femmes dont le statut est hétéronome (qu'il soit patriarcal ou conjugal). Pour Robert, en effet, le rêve du toit conjugal n'est pas le même que pour Camille. Il correspond plutôt à l'idéal promu par les idéologues traditionnels, teinté d'un romantisme plus moderne, mais tout aussi stéréotypé. Idéal où l'épouse est avant tout une possession qui se consacre à son mari et à son bien-être, et dans lequel ce dernier, en échange, agit comme pourvoyeur, amant et gardien:

[...] je ne trouve personne, quand je rentre le soir à ma froide pension, pour me parler de bonheur. Ma chérie, quand t'aurais-je pour remplir ce rôle, pour t'adorer et te rendre heureuse? Je suis jaloux de tes grands-parents qui [...] t'ont [...]. Je suis jaloux [...] et j'ai peur affreusement qu'on te vole à moi (*DO*, p. 18).

L'usage du verbe « avoir » et de l'expression « qu'on te vole à moi », dans cette confidence de Robert à sa femme, est d'ailleurs éloquent: la femme est une possession qu'ont fait circuler des parents à l'époux. Dans le « joli "cottage" » que Robert a choisi pour lui et

Camille, et qu'il s'apprête à acquérir, il imagine déjà cette dernière et la fonction qu'elle remplira à l'intérieur de limites bien précises:

Tout sera prêt pour abriter notre bonheur quand nous reviendrons après mes vacances. Ah! te voir enfin, te retrouver chaque soir, joyeuse et aimante! Hier, je t'imaginai derrière les rideaux que je veux pareils à ceux du salon où tu te dérobaux parfois pour m'attendre. Je t'imaginai sur le seuil, avançant au devant de moi (*DO*, p. 85).

Conformément à ce que détermine son rôle d'épouse, la place de Camille sera à l'intérieur de la demeure... sauf pour faire les quelques pas qui lui permettront, par exemple, d'accueillir l'époux avec toute l'attention qui lui est due. Comme le soulignait Boisclair, dans l'économie patriarcale, non seulement la femme dépend économiquement de l'homme, mais elle est elle-même assimilée à un bien du mari au même titre que la maison dans laquelle elle est « mise sous clé ». Enfin, dans les classes bourgeoises, comme celle à laquelle appartiendront un jour Camille et Robert (celui-ci est promis à « un brillant avenir » dans une banque), « on ne demande pas à la femme d'être productive ni rentable du point de vue économique, [...] elle devient plutôt un objet esthétique passif dont la seule présence contribue à augmenter le capital de l'homme » (Boisclair, 2000b, p. 118-119).

La façon dont est désignée la protagoniste au cours du récit est également significative quant à son statut. On ne connaît pas son nom de jeune fille (jamais mentionné), seulement son nom d'épouse. Par ailleurs, elle est appelée uniquement par son prénom, Camille, presque tout au long du roman, ce qui révèle l'ambiguïté de sa situation: peut-être est-elle encore libre d'attache matrimoniale ? Mais l'absence de nom de famille peut aussi suggérer qu'elle parvient à être sujet même si a priori son statut l'assimile à un objet. Aux trois quarts du roman environ, un passage marque cependant la fin de cette liberté d'être et d'agir exceptionnelle en regard de la loi du père, et la réintégration forcée de son identité d'épouse et d'objet. Le messenger qui apporte le télégramme annonçant le retour imminent de Robert s'adresse ainsi à Camille:

—Madame Robert L'Heureux? demanda l'homme.

Elle regarda sans comprendre d'abord puis d'une voix traînante et fatiguée, elle répondit:

—C'est moi (*DO*, p. 116).

La femme mariée est donc appelée à disparaître entièrement derrière l'identité de son époux; socialement, elle n'est plus que le prénom et le nom de son mari.

Ainsi donc, par son statut, le personnage que met en scène Senécal ne déroge pas à la norme de la femme comme objet d'échange dans la société patriarcale. Néanmoins, en se situant sur une ligne de crête entre hétéronomie conjugale (elle est « femme de ») et hétéronomie patriarcale (elle vit dans la « maison du père »), Camille se retrouve temporairement sans identité nette, et sans tutelle légitime présente. Elle est « Camille », mariée mais séparée de son mari, vivant sous le toit du grand-père alors que l'autorité exercée sur elle est passée aux mains de l'époux absent. Elle est dans cet entre-deux lorsqu'elle éprouve une flambée de désir pour un homme autre que son mari, qu'elle laisse grandir cet amour interdit et en vient à agir en dehors des prescriptions. Ainsi, dans l'univers de Senécal, à l'image de ce que suggèrent Boisclair et Heinich, être libérée – même temporairement – de ses liens avec les hommes qui nous déterminent comme objet a pour effet de favoriser la transgression<sup>3</sup>.

## 2.2 Manifestations de l'agentivité chez Camille

C'est par les manifestations de son agentivité, en effet, que l'héroïne de *Dans les ombres* défie la norme. Tout se passe comme si l'abandon par le mari, vécu d'abord comme une entrave supplémentaire à sa soif de liberté, constituait finalement la brèche par laquelle allait pouvoir s'exprimer son puissant besoin d'authenticité et d'affirmation. En affaiblissant les balises familiales — celles qui définissent l'identité de la figure féminine et circonscrivent son comportement —, la situation de Camille (flou de son statut et éloignement de celui qui, de droit, décide pour elle) semble aiguïser sa conscience critique et permettre le contact avec elle-même, son désir et sa capacité d'autonomie.

---

<sup>3</sup> Selon Mona-Josée Gagnon, les idéologues traditionnels envisageaient cette perspective « catastrophique ». De manière générale, par exemple, la vie urbaine et industrielle était inquiétante « en ce que les enfants – et la mère – étaient de plus en plus soustraits à l'autorité du père; [celui-ci] s'absentait pour travailler, contrairement au mode de vie terrien, les enfants à leur tour s'absentaient pour aller à l'école... et par cette situation le pire était à craindre. On anticipait l'échec de la paternité, en termes plus simples l'échec de l'autorité et l'échec de la "figure de Dieu le Père" (sic) » (1974, p. 27).

### 2.2.1 Regard et résistance intérieure

Le mari au loin, Camille n'est guère libre pour autant. En effet, les grands-parents exercent une surveillance constante sur les faits et gestes de leur petite-fille, en particulier par le regard. Ce regard censeur, omniprésent dans la vie de la jeune femme, est l'un des thèmes d'ouverture de l'œuvre et la traverse de part en part. Dès la deuxième page, par exemple, on lit que Camille « se reprit tout à coup, sentant qu'on l'observait. Et l'on ferait encore des reproches, on parlerait de son indifférence. C'était aussi dans le programme de ses journées » (*DO*, p. 8). On la garde à l'œil, on sanctionne son comportement et l'oblige à contrôler elle-même de très près son attitude et ses gestes. Ce qui est jugé inacceptable ici: son manque d'empressement à ouvrir une lettre envoyée par Robert, signe possible d'une absence d'intérêt pour son mari. Le mot « programme » ajoute encore à cette impression que tout son comportement est déterminé par autrui ou par une norme à respecter, et qu'on le lui rappelle fréquemment. De même, l'utilisation du pronom « on » souligne à quel point cette surveillance est impersonnelle et dénuée d'empathie. Un peu plus loin, un autre exemple accentue cet effet: « quelqu'un épierait sa sortie » (*DO*, p. 17). La jeune femme est surveillée, y compris à son insu; elle est bel et bien en prison même si on tente parfois d'en dissimuler les barreaux.

L'aspect désincarné de cette surveillance suggère d'ailleurs une correspondance entre le regard des grands-parents et un contrôle plus large, celui exercé sur les femmes par une société traditionnelle et ses tenants. En effet, le grand-père et la grand-mère ne sont pas véritablement représentés comme des individus, avec toute la complexité que cela suppose. On ne connaît ni leurs prénoms ni leur nom, et ils ne se manifestent qu'à travers leur rôle de vigie. Les caractéristiques qui leur sont associées, clairement négatives, connotent ainsi plus globalement l'idéologie traditionnelle et ses cerbères. Par exemple, contrairement aux autres personnages du roman, les grands-parents sont dénués de véritables émotions et de sensibilité. Ils sont prévisibles, figés, et ne semblent revenir à la vie que lorsqu'il s'agit de ramener une jeune fille égarée dans le rang (nous le verrons de façon éclatante lorsque nous aborderons la dernière partie du roman). Par ailleurs, la grand-mère semble particulièrement dépourvue de subjectivité et d'une vitalité qui lui appartienne en propre. Elle est désignée par des morceaux de son corps, et l'instance narrative, focalisée sur les perceptions de Camille, insiste sur sa vieillesse et son côté éteint. Ses mouvements, peu nombreux, ressemblent aux



réactions d'un automate: « Elle avait cru l'aïeule endormie. La vieille tête grise s'était redressée. Mais les lourds yeux plissés gardaient leur coutumière expression de fatigue somnolente. Que leur importait qu'elle revint [*sic*] avec cet homme ou avec un autre ? » (*DO*, p. 9). Ce qui importe aux grands-parents, en effet, c'est qu'elle ne soit pas vue avec un homme, peu importe lequel, c'est-à-dire que sa réputation ne soit pas entachée: la jeune femme constitue un bien patrimonial, transmis à Robert L'Heureux. En l'absence de ce dernier, les grands-parents sont en quelque sorte ses délégués, les gardiens de ses biens et plus symboliquement de l'ordre patriarcal lui-même. Ainsi, la seule chose qui tire la grand-mère de sa léthargie, c'est le faux pas que pourrait commettre sa petite-fille.

Si l'on se fie aux sentiments prêtés à Camille, ce contrôle du comportement féminin est extrêmement étouffant. Contrairement à sa grand-mère, toutefois, la jeune femme pose un regard critique sur l'idéologie traditionnelle et aspire à se construire une identité en dehors des normes qu'elle édicte. En effet, le personnage juge sévèrement ses grands-parents (dans le secret de ses pensées, surtout) et tout ce qu'ils véhiculent: la soumission à la *doxa*, la passivité, la perpétuation d'un ordre qu'on veut immuable. Le tout premier paragraphe du roman, par exemple, décrit une scène à travers le regard de Camille. Celui-ci met en relief l'immobilisme et le côté désespérément répétitif des gestes et de la vie des grands-parents, notamment par la reprise du mot « même »:

Toujours le même tableau. Les deux mêmes êtres se trouvaient toujours aux mêmes places. Immobiles dans de larges fauteuils de cuir brun, éclairés à peine par un reflet de la lampe que voilait l'abat-jour, ils ressemblaient à deux sphynx. Mais que lui importait ce soir! Elle en avait déjà trop du spectacle des êtres et des choses. Elle ressentait le besoin de voir en elle, de ne voir qu'elle (*DO*, p. 7).

Il y a tout un effet de contraste, dans ce passage, entre le regard des grands-parents qui est limité et circonscrit de nombreuses façons (« éclairés à *peine* par un *reflet* de la lampe que *voilait l'abat-jour* ») et celui de Camille. En effet, « à demi cachée dans les ombres » (*DO*, p. 7), la jeune femme privilégie une perspective à distance, large. Elle a une vue d'ensemble: elle contemple un « tableau », un « spectacle », et fait surgir une image — celle de « deux sphynx ». Elle parvient ainsi à mettre en relief ce qui caractérise ses grands-parents selon son point de vue (rester muet, monter la garde, etc.) et ce qui sous-tend la relation qu'ils entretiennent avec elle. Son désir de voir du nouveau (« elle en avait déjà trop du spectacle ») et celui de se découvrir à travers son propre regard plutôt que selon des paramètres construits

(elle veut « voir en elle », « ne voir qu'elle ») s'opposent aussi clairement à l'attitude des grands-parents. Ainsi, le fait de prendre du recul et de privilégier ses propres perceptions semble distinguer la protagoniste des grands-parents et des représentants de la Loi en général. Par ailleurs, le regard de la grand-mère est particulièrement affecté par la myopie: elle ne voit pas Camille ou refuse de la voir en se détournant rapidement, comme si sa soumission à l'ordre patriarcal et son absence d'identité comme sujet exigeaient de rester imperméable à soi-même et à sa petite fille, de fermer volontairement les yeux.

Le regard que pose Camille sur son époux est également critique. En effet, lorsque la jeune femme contemple la lettre qui vient d'arriver de sa part, celle-ci n'évoque que la déception et la frustration:

Rien de nouveau. Elle en recevait ainsi chaque semaine et toutes disaient la même chose. Comme il savait mal les écrire ces lettres qu'elle eut [*sic*] voulues autrement, plus simples, avec moins de phrases toutes faites où elle cherchait en vain son âme qui ne devait pourtant pas être comme les autres.

Que n'essayait-il, avec des mots enthousiastes, évocateurs, de l'attacher un peu aux mille détails de sa vie, à ces paysages lointains qui seraient un jour [*sic*] « leurs » paysages! Que ne savait-il la charmer avec des notes accordées aux résonnances du cœur, palpitantes de rêves épars, des riens de chaque jour magnifiés par sa tendresse (*DO*, p. 8).

À travers les critiques faites à l'écriture de Robert s'exprime clairement une charge qui s'adresse à l'époux et à la relation qu'il entretient avec elle, Camille. En bref, cette dernière reproche à son mari son conformisme: il se contente de remplir les attentes liées à son rôle au lieu de chercher à établir un dialogue vrai avec elle. Ces critiques nous renseignent du même coup sur ce que recherche la jeune femme — l'authenticité, l'originalité, l'enthousiasme, la capacité aussi de susciter l'intérêt, voire l'amour et le désir. Elles expriment enfin un désir d'être reconnue comme personne unique, avec ses besoins, ses goûts et ses exigences, par une personne tout aussi singulière.

Ainsi, à travers le regard de Camille, l'époux et ce qu'il représente — le lien conjugal, voire l'institution du mariage — est associé à un certain nombre de valeurs que rejette la protagoniste:

Lentement, elle détacha ses yeux songeurs de la fenêtre encadrée de cretonne rose, les promena sur la tapisserie au pâle feuillage fané, le bureau, la table de toilette garnis de jolis bibelots, tous ces objets familiers qui formaient un peu de son existence et les fixa sur une grande photographie suspendue au mur. Elle représentait une belle figure d'homme de trente ans, calme, sérieuse, au regard franc mais vaguement triste. Elle détourna la tête, referma les yeux. À quoi bon ! Cet homme, il ne représentait plus qu'un souvenir dans sa vie. Elle essayait en vain de se raccrocher au passé. Un désir inconscient la poussait en avant vers l'inconnu, vers ailleurs (*DO*, p. 16).

Le mari est au centre d'un décor inanimé et figé; il est assimilé au passé, au connu, à une forme d'immuabilité (sa présence se manifeste par une photographie, son image est à jamais fixée à l'intérieur d'un cadre bien déterminé...) et de mort: le destin traditionnel, tracé d'avance, sans surprise. Au respect du passé et du mari, Camille oppose la vie, l'authenticité des sentiments, l'appel de l'amour et du bonheur, la sensualité, le fait d'avancer vers un futur attirant et qui lui appartienne en propre.

Dans le roman de Senécal, c'est à une autre figure masculine, Richard Smith, que sont associées ces valeurs. En effet, d'une part, le regard de Camille sur ce dernier est un regard de désir: elle cherche en lui l'écho d'un véritable désir amoureux, celui de l'homme comme le sien propre. D'autre part, s'il traduit un désir de l'autre, ce regard est également appétit pour soi-même et pour un destin différent, très précisément, de celui que représente le mari. Au début du chapitre deux, en effet, un troisième « regard » entre en scène, celui de Richard Smith: « [...] il l'avait regardée et maintenant elle croyait que nulle parole ne pourrait traduire ce que ce regard-là savait dire » (*DO*, p. 10). D'un seul regard, l'Américain supprime Robert L'Heureux dans les pensées de la jeune femme. Il cristallise en quelque sorte tout ce dont Camille a soif: contrairement aux grands-parents et à Robert, il sait « lire » en elle, communiquer avec elle, lui livrer une « âme » un peu tourmentée qui fait écho à celle de la jeune femme, créer un lien sans qu'il soit question de « nom », d'« occupations », bref de leurs identités sociales, la faire rêver à « l'ignoré, le merveilleux », à des « visions ensoleillées et lointaines », et à une vie qui ne soit pas « comme tant d'autres, banale ou triste à pleurer » (*DO*, p. 10, 11). Ainsi, Richard Smith incarne pour Camille, sous la forme d'un bel homme attirant, ce qu'elle reconnaît en elle-même et qu'elle ne parvient pas à partager avec son entourage. De plus, l'homme lui donne enfin l'impression d'exister comme sujet, d'être suffisamment digne d'intérêt pour qu'on lui adresse la parole ou qu'on recherche sa compagnie.

Par ailleurs, tout en étant objet du regard désirant de Richard, Camille s'affirme comme sujet et comme femme désirante face à lui. En effet, si elle est « troublée » et « évite » le regard de son interlocuteur, cela ne l'empêche pas de manifester sa curiosité, à son tour, en l'examinant et en le questionnant (*DO*, p. 13). De plus, elle n'hésite pas à exprimer son propre désir par son regard. En effet, elle observe le ténébreux étranger et détaille ce qui la séduit chez lui: visage, sourire, yeux. « Il avait dû s'apercevoir comme elle l'examinait », se dit-elle (*DO*, p. 12). Si dans nombre de vies d'artistes étudiées par Nancy Huston, « [l]à où le désir agit sur l'homme comme stimulant, inspiration, moteur de l'activité créatrice, il agit souvent sur la femme comme paralysant, lui figeant le corps et la pensée » (1990, p. 273-274), ce n'est pas le cas ici. Le désir semble plutôt aviver l'agentivité de l'héroïne, la pousser à extérioriser davantage ce qu'elle pense et ressent. De plus, la relation de désir est empreinte de réciprocité. Elle est équilibrée, du moins à ses débuts: aucun des deux amants n'est réduit au seul rôle d'objet de désir. En revanche, cette première scène entre Richard et Camille nous laisse entrevoir que la relation amoureuse romantique (par rapport au couple traditionnel comme celui que forme la jeune femme avec Robert) est aussi le lieu d'un modelage des identités et des comportements, et d'un pouvoir masculin sur la femme. En effet, dans ce passage, le regard de Richard associe Camille à la nature qui les entoure. Or, on y apprend aussi que l'Américain est à Mégantic dans le but de se porter acquéreur d'une partie de ses terres et d'en exploiter les forêts... (*DO*, p. 12, 13)<sup>4</sup>.

Le regard que Camille pose sur les grands-parents et l'époux lui permet donc de prendre conscience de ce que la tradition véhicule et qu'elle rejette, ainsi que de préciser ses propres valeurs. Regarder est également un moyen d'être en prise avec soi-même, de se construire une identité plus authentique, distincte de celle que façonne la norme, et enfin de se manifester comme sujet et comme femme désirante.

---

<sup>4</sup> Patricia Smart souligne les correspondances entre appropriation du monde extérieur, de la nature, et celle de la femme par l'homme, dans le roman de la terre masculine: « l'œil de l'observateur mâle immobilise l'objet à connaître et le découpe en morceaux afin de le "posséder" » (1988, p. 92), explique-t-elle au sujet du regard du personnage masculin et de celui du narrateur. Comme Richard embrassant d'un regard les forêts qu'il voudrait acheter, puis la femme qu'il convoite... Cependant, comme nous le verrons, dans le roman de Senécal, l'homme repartira sans avoir acheté les forêts et sans avoir pu s'approprier la femme, qui a plutôt choisi de se refuser.

### 2.2.2 Paroles et silences: reformuler le rapport homme-femme

Si Camille voit, pense et juge, parvenant ainsi à refuser l'aveuglement face à une idéologie qui définit une femme non désirante et soumise à l'autorité patriarcale traditionnelle, ses prises de parole sont peu nombreuses. Toutefois, lorsque celles-ci s'adressent à l'amant, à travers des lettres, elles visent clairement à infléchir leurs rapports et à redéfinir en partie la relation amoureuse. En effet, comme nous venons de le montrer, l'amour décuple l'agentivité du personnage féminin dans le roman, mais semble aussi comporter le risque d'une forme d'aliénation. Même transgressive, la relation amoureuse est un lieu où s'exerce un pouvoir:

Il lui semblait vaguement qu'elle donnait plus qu'elle ne recevait. Son âme était comme un riche tapis à ses pieds. Elle subissait près de lui une espèce d'hypnotisme. Il était un fort, un meneur d'hommes. Elle sentait sur elle les rênes de sa volonté et la sienne se pliait comme un roseau. Elle abritait sa faiblesse à l'ombre de sa puissance et laissait couler sa mélancolie dans l'onde rafraîchissante de sa gaieté saine (*DO*, p. 61).

Dans le roman de Senécal, les stéréotypes masculins et féminins pour caractériser les héros abondent. Malgré cette forme d'acceptation des conventions sexuelles, on sent bien une volonté de remise en question (nous le verrons plus précisément dans la partie consacrée à la révision de l'intrigue comme stratégie textuelle d'agentivité). Chez l'héroïne, il s'agit surtout d'une tentative de rééquilibrer le rapport amoureux et de fonder le désir sur autre chose que la domination de l'homme et la prétendue faiblesse de la femme. Ainsi, prendre la plume, écrire à l'amant (depuis Montréal)<sup>5</sup> sera un moyen de lutter en ce sens. Camille utilise la lettre pour se dire, dire son désir, et pour exiger de son partenaire plus de transparence et de réciprocité: « Richard, le connaissez-vous ce dieu [l'Amour]? Est-il entré dans votre cœur? [...] A-t-il emporté le souvenir de ces autres femmes [...]? [...] Car je vous aime, Richard, je vous aime, je vous aime » (*DO*, p. 66). En déclarant son amour la première, Camille agit de façon peu conventionnelle pour une femme. Elle sort de la position d'attente et de passivité, elle prend l'initiative. Par cette attitude et ses questions, elle bouscule l'image que son partenaire entretient sans doute d'elle. Elle se montre en tout cas bien moins vulnérable et passive que les clichés le voudraient<sup>6</sup>. Elle tente aussi, de cette façon, de renverser une situation qui lui

<sup>5</sup> C'est en lisant une lettre qu'adresse Camille à Richard (et qui constitue le premier chapitre de la deuxième partie du roman) que nous apprenons qu'elle a quitté Mégantic pour Montréal où elle passe quelques jours.

<sup>6</sup> Le style de sa lettre est d'ailleurs direct et affirmatif, ce qui contraste avec l'aura de femme innocente et timide qu'elle semble projeter, par ailleurs, notamment dans les scènes avec les personnages masculins.

procure un sentiment désagréable, celui d'être sous l'emprise de son amant, ou encore d'être « une parmi tant d'autres », perdue dans la masse indifférenciée des femmes qu'a connues Richard. C'est donc un moyen de reformuler, en ses propres termes, le rapport amoureux, de proposer une relation basée sur davantage d'authenticité et un meilleur équilibre des forces.

Écrire, pour l'héroïne, sera également l'occasion de s'inventer (par opposition au fait d'être définie de l'extérieur par des impératifs culturels et sociaux) et de dire à l'Autre masculin qui elle est réellement, derrière l'image de LA femme. Dans sa deuxième lettre à Richard, Camille se compare aux « chênes puissants, tordus par les ouragans ou bercés par la brise, ces géants tendus comme des nerfs humains, vibrants et tumultueux comme des cœurs d'homme », qu'elle différencie des « pâles arbustes [qui] vivaient à côté leur petite vie végétative » (*DO*, p. 74). Ces derniers représentent les êtres soumis à une vie dictée par le devoir et sans grand remous, auxquels elle choisit de ne pas s'identifier: « moi je serais comme les chênes. Et j'étais fière de cette prédestination » (*DO*, p.74). Ces arbres grands et solides contrastent aussi de manière frappante avec le fragile « roseau » qui traduisait plus tôt l'état psychologique de Camille sous l'emprise de son amant. La jeune femme privilégie ainsi l'activité et la force. Dans ce passage, comme dans l'ensemble du roman, l'évocation des éléments naturels permet d'affirmer une partie de soi, souvent celle qui est la moins acceptable du point de vue de l'idéal féminin. Ici, la protagoniste délaisse la modestie, affirme son désir d'autonomie et sa force, de même que son rêve d'un destin d'exception<sup>7</sup>. Cette deuxième lettre ne demande pas de réponse d'ailleurs; c'est une lettre écrite pour se dire, pour le plaisir de se révéler et de partager avec l'homme aimé sa manière unique de voir le monde: « C'est à peine pourtant si ma lettre vous arrivera quelques heures avant moi. Mais je me sens plus près de vous en vous écrivant » (*DO*, p. 73). Le désir de l'autre est donc aussi un désir de soi et d'être connue et reconnue comme sujet doté de pouvoir. La parole correspond à un refus de la position d'objet et à une revendication de celle de sujet et d'agent.

---

<sup>7</sup> Dans *Becoming a Heroine: Reading About Women in Novels*, Rachel M. Brownstein montre comment le fait de désirer être une héroïne, de s'imaginer comme telle, est un outil de construction et d'affirmation de soi: « To want to become a heroine, to have a sense of the possibility of being one, is to develop the beginnings of what feminists call a "raised" consciousness: it liberates a woman from feeling (and therefore perhaps from being) a victim or a dependent or a drudge, someone of no account » (1982, p. xix). Dans *Dans les ombres*, les rêves de la protagoniste ont été nourris par la lecture. Ainsi, l'héroïne de Senécal correspond tout à fait à ces femmes fictives ou réelles que décrit Brownstein, et qui se rêvent plus grandes que nature de façon à affirmer leur singularité et leur valeur: « [...] novel heroines, like novel readers, are often women who want to become heroines. To want to be a heroine is to be something special, something else, to want to change, to be changed, and also to want to stay the same » (1982, p. xv).

Dans nombre d'autres situations, toutefois, la protagoniste choisit le silence. Au sein des relations qui sont enchâssées dans l'ordre traditionnel et ses valeurs — le rapport aux grands-parents et au mari —, la jeune femme n'extériorise que très peu sa subjectivité ou son sens critique. Tout se passe comme si elle ne croyait pas à une réelle possibilité de changement, au fait de pouvoir modifier la place qui lui est assignée par la Loi du père. Ainsi, elle manifeste parfois son impatience à être constamment surveillée et une forme de dédain pour ses grands-parents, mais ne verbalise qu'une infime partie de sa colère:

—Quel est cet étranger avec qui je t'ai vue revenir du lac? demanda tout à coup sa grand'mère [*sic*].

[...]

Maussade, elle répondit:

—Est-ce que je sais le nom de tous ceux qui viennent à ce lac, moi? Parce qu'il m'a demandé un renseignement et qu'il a fait quelques pas avec moi, ce n'est pas une raison pour exiger l'histoire de sa vie.

Et, froide de visage, elle monta à sa chambre (*DO*, p. 9).

Ces paroles de Camille, au tout début du récit, constituent en fait l'expression verbale la plus poussée de sa révolte. La plupart du temps, la relation qui unit la jeune femme à ses grands-parents est basée sur des échanges superficiels et sur un silence tacite: « Lorsque Camille avait prononcé quelques phrases semblables, ils [les grands-parents] ne lui demandaient plus rien » (*DO*, p. 92). Leurs échanges avec elle ou à son propos se limitent aux menus détails du quotidien et visent à s'assurer que son comportement respecte les convenances: « Ils avaient eu un éclair de lucidité, le grand-père en écrivant à Robert de revenir, la grand-mère lorsqu'elle avait dit à Camille, à son retour de Montréal, que l'on parlait de ses sorties avec Richard Smith, mais pour retomber tous deux dans cette demi somnolence [*sic*] [...] » (*DO*, p. 92-93). Cette absence de liens profonds et d'échanges est attribuée au fossé des générations, mais également au refus des grands-parents de connaître leur petite-fille pour ce qu'elle est réellement et à leur peur de voir leur univers bouleversé. De son côté, Camille ne cherche pas à se révéler davantage, comme si une telle tentative était vaine. L'ordre traditionnel, et l'image de LA femme qui est l'une de ses pierres d'assise, repose sur le silence *des* femmes, la non-expression de leur singularité comme individus.

Le silence de Camille constitue néanmoins, dans certains cas, une forme de refus du rôle qui lui est imposé, surtout comme femme mariée. En effet, en ne répondant pas aux lettres de son



mari, la protagoniste fait montre d'insubordination: une épouse s'empresse normalement de manifester de l'intérêt à son mari et se préoccupe de son bien-être. C'est même son rôle premier, comme le rappelle la grand-mère à sa petite-fille:

Les doigts nerveux enserrant la plume, elle se mit à tracer sur l'enveloppe, en caractères fins et longs: Mademoiselle Hélène.

—Et Robert? s'exclama la grand'mère [*sic*] qui suivait.

[...]

—Tu devrais au moins lui écrire tout de suite, continua-t-elle. Seul là-bas. Et l'ennui... Le travail... Tu t'amuses toi, mais lui.

Et comme si elle en avait déjà trop dit, la vieille femme ramassa le tricot de laine laissé près de sa chaise et revint vers la maison.

Camille reprit l'enveloppe à demi adressée, la déchira en morceaux, ouvrit l'écritoire, sur ses genoux, y glissa plume et papier et jeta le tout à terre, à ses pieds (*DO*, p. 24).

Havercroft note avec justesse que « [l]a différence entre sujet et agent se voit aussi dans [l]a notion de mère patriarcale, celle qui utilise son statut de sujet d'énonciation pour répéter les vieux clichés de l'idéologie patriarcale, afin d'inculquer le statu quo paternel aux filles, histoire de les rendre plus "sages", d'assurer qu'elles rentrent dans le moule établi » (1999a, p. 95). Dans l'œuvre de Senécal, la grand-mère incarne ce modèle de mère patriarcale, sujet d'énonciation à quelques reprises sans pour autant être agent: les seules paroles qu'elle prononce, ou presque, sont des remarques qui visent à ramener sa petite-fille à ses devoirs. À Camille, d'ailleurs, sa grand-mère apparaît presque comme une demi-morte, sans sentiments et sans voix: « Puis elle repart comme elle est venue, comme elle a passé partout, l'aïeule, ombre froide, indifférente et muette » (*DO*, p. 140). Ainsi, sans être un agent pleinement libre, loin s'en faut, Camille incarne malgré tout l'émergence d'une subjectivité et d'une agentivité au féminin bien réelles: contrairement à sa grand-mère, elle critique les normes qui régissent le comportement féminin et n'agit pas en conformité avec elles.

En ne répondant pas aux lettres de son mari, donc, la protagoniste s'abstient de jouer le rôle de l'épouse modèle, mais plus encore, elle conteste l'autorité et la supériorité attribuées à l'époux et chef de famille. La jeune femme se garde également d'octroyer le rôle de guide et



protecteur à Robert, rôle qui est traditionnellement celui du mari<sup>8</sup>. Enfin, elle ne lui rend pas les comptes qu'il est en droit d'exiger. En somme, elle ne lui renvoie pas l'image agrandie de lui-même que se doit de refléter traditionnellement une femme-miroir<sup>9</sup> soumise à l'homme:

Il me semble que je te laisse assez libre d'aller où tu veux que tu pourrais bien en retour m'en parler un peu.

[...]

Pourquoi ne pas me dire tout? Peut-être n'est-ce encore rien. Ne suis-je pas ton ami avant tout? N'est-ce pas moi qui doit [*sic*] t'aider et te protéger? [...]

Comme il y a longtemps que j'aurais trouvé le moyen d'être à tes côtés si tu en avais vraiment manifesté le désir (*DO*, p. 87-88).

Comme le souligne Valverde, dans le modèle traditionnel du couple, « [l]es hommes renforcent leur statut social s'ils ont une femme qui obéit au doigt et à l'œil » (1989, p. 95). Dans le cas contraire, ils voient leur égo et leur image s'effriter, ce qui est sans aucun doute dur à avaler:

Que fais-tu que tu ne m'écris plus depuis bientôt un mois. Pourtant, le temps ne doit pas te manquer à toi. Tu ne sais pas comme c'est dur d'être éloigné de celle qu'on aime et de ne pas savoir ce qu'elle fait, ce qu'elle pense.

Tu comprends que cela ne peut pas durer ainsi et qu'il faut que je te voie et que je t'amène enfin (*DO*, p. 84).

Dans ce passage, ironiquement, Robert se montre avide d'en savoir davantage sur Camille, de la connaître pour ce qu'elle est réellement. Mais ce désir de franchise se fait pressant dans la mesure où il sent que la jeune femme lui échappe et que son propre statut, comme mari, est menacé. Par ailleurs, le sort qu'inflige Camille à Robert en ne lui écrivant pas ressemble à la position débilante dans laquelle la femme, Camille en particulier, est habituellement placée: ignorance et impuissance quant à la vie qu'elle mènera, attente indéterminée, etc.

---

<sup>8</sup> Au sujet de ce rôle de protection, Gagnon cite un passage d'un mémoire présenté à la Commission Tremblay par les collèves classiques de jeunes filles en 1954, passage qui propose d'ailleurs une analyse passablement critique de l'idéologie patriarcale: « Elle [la femme] sent bien que cette culture innée qu'on lui prête n'est qu'une image poétique dont on décore l'existence diminuée qui lui est réservée. Et, certes, le culte que l'on rend à la femme contient souvent une pointe d'exagération, qui pourrait bien être le fruit d'un mépris qui veut naître et que l'on refoule. De même la protection dont on l'entoure se pare d'une sollicitude qui ressemble à un désir d'asservissement dont on triomphe avec peine » (1974, p. 83).

<sup>9</sup> Selon Virginia Woolf, citée par Huston, « [l]es femmes ont pendant des siècles servi aux hommes de miroirs, elles possédaient le pouvoir magique et délicieux de réfléchir une image de l'homme deux fois plus grande que nature [...]. Les miroirs [...] sont indispensables à qui veut agir avec violence ou héroïsme » (1990, p. 158).

Lorsque l'époux vient retrouver (et récupérer) sa jeune femme, à la fin du récit, Camille se tait également. D'une part, pour éviter de s'accuser elle-même d'une faute qui, dans l'ordre patriarcal, risque de la perdre: « Sa voix s'étrangle. Elle ne peut pas continuer. C'est vraiment trop affreux de jouer sa vie sur un mot » (*DO*, p. 131). D'autre part, parce que les mots sont insuffisants à rendre la complexité de la situation et des sentiments: « Puis elle sent qu'il va parler, rompre le charme, fixer les contours flottants du rêve. Elle a peur des mots, peur de la pensée qui se précise, qui enserme l'âme dans ses liens rigides » (*DO*, p. 145). Elle préfère le silence à des paroles — ses paroles à lui en particulier — qui découpent la réalité, trahissent sa vérité à elle et la condamnent. Elle préfère la liberté que laisse persister, dans une certaine mesure, le fait de ne pas nommer. Comme elle a le sentiment de ne pas pouvoir se révéler telle qu'elle est vraiment, se taire permet au moins de ne pas se sentir piégée, circonscrite par les étiquettes. Ainsi, à l'intérieur des relations façonnées selon les normes de l'idéologie dominante, le fossé qui sépare l'héroïne des autres personnages semble trop important pour qu'une possibilité de réelle communication et de changement soit envisageable. La protagoniste, dont la survie dépend de sa place dans l'ordre social, ne peut oser crever l'image, exprimer sa révolte ou surtout affirmer son amour d'un autre homme sans risquer de briser le lien conjugal et de tout perdre.

Ainsi, pour Camille, prendre la parole est le moyen de se dire à cet autre par excellence qu'est l'homme, de l'obliger à la voir pour ce qu'elle est réellement (un sujet, une personne originale et dotée de puissance), et de l'inviter à être plus authentique à son tour. Grâce aux mots, l'héroïne cherche aussi à transformer le rapport amoureux de manière à ce que la femme ne soit plus assujettie à un scénario qui subordonne sa volonté à celle de l'homme. Cependant, dans certains cas, se taire peut aussi être une façon de refuser le rôle féminin prescrit par l'ordre patriarcal. Enfin, ne pas parler, ne pas se révéler, est parfois l'unique option disponible: le silence est alors un mécanisme d'adaptation à une réalité qui laisse bien peu de marge de manœuvre et de pouvoir aux femmes.

### 2.2.3 Actions, mobilité physique et refus d'agir: quand le désir est rébellion

Dans son étude de l'agentivité dans *Journal pour mémoire* de France Théoret, Barbara Havercroft parle d'« une opposition binaire qui parcourt tout l'ouvrage, à savoir celle qui

exprime le conflit entre passivité et activité, entre la perpétuation des normes patriarcales périmées d'une part, et l'émergence, progressive mais difficile, du sujet féminin de l'autre » (1999a, p. 101). Or, cette opposition est présente de façon assez similaire dans l'œuvre de Senécal. En effet, à travers le regard de Camille, les grands-parents sont associés à la passivité, voire à la mort, ainsi qu'à la répétition des mêmes gestes et à l'absence de questionnement, bref à un système statique et usé. Ces personnages ont pour rôle de perpétuer les normes d'un monde qui, sans être révolu, a de moins en moins d'emprise sur une jeune femme telle que leur petite-fille. Sur l'autre versant de cette polarité, on retrouve le désir qu'a Camille d'une vie non tracée d'avance, hors normes, et ses valeurs plus « modernes ». La jeune femme se différencie également par son dynamisme et sa mobilité. Dès le début du récit, Camille manifeste son désir de mouvement et de changement. En se mariant, « [e]lle partirait enfin. Elle irait ailleurs. Plus de solitude, d'ennui. Du nouveau. De la vie inconnue à savourer, à étreindre. Finis les jours d'amertume. L'avenir déroulerait des toiles neuves aux paysages ignorés » (*DO*, p. 32). Or, le goût du voyage, qu'il soit réel ou imaginaire, semble lié au fait d'être rebelle:

[s]on imagination était une éternelle vagabonde. Elle venait une heure s'asseoir au chevet de l'âme en langueur, racontait les merveilles entrevues, les incomparables harmonies perçues vers les lointains Eldorados. La volonté restait impuissante à la retenir. L'insoumise garderait toujours le goût des lointains voyages, des myrifiques [*sic*] spectacles (*DO*, p. 34).

De même, un peu plus loin, l'héroïne se compare à une nomade fière et incomprise qui poursuit sa route devant des sédentaires mystifiés, soit les grands-parents:

Ce midi-là, comme d'habitude, elle ressortit sans qu'ils n'aient rien deviné, rien compris. Elle leur restait plus étrangère, plus inconnue que les tribus nomades des déserts le sont aux habitants des campagnes qui les voient passer et vagabonder avec leurs grands airs étranges, hostiles et farouches (*DO*, p. 94).

Enfin, dans la même veine, la nature épanouie et vibrante de vie que court rejoindre Camille dès qu'elle en a le loisir s'oppose, dans le roman, au décor fixe et mort de l'intérieur de la maison de ses grands-parents: fleurs coupées se fanant dans un vase, « fenêtre encadrée de cretonne », « tapisserie au pâle feuillage fané » (*DO*, p. 16), etc. L'amour et la vie sont bel et bien dehors, à l'extérieur de la maison, dans le mouvement. Or, en 1949, dans *Le deuxième sexe*, Beauvoir décrivait ainsi les affects et les valeurs rattachés à la maison:

L'idéal du bonheur s'est toujours matérialisé dans la maison [...]. Elle incarne la permanence et la séparation. C'est entre ses murs que la famille se constitue en une cellule isolée [...]; le passé mis en conserve sous forme de meubles et de portraits d'ancêtres préfigure un avenir sans risque; [...] ni le temps ni l'espace ne s'échappent vers l'infini, ils tournent sagement en rond. [...]. [La maison] résume toutes les valeurs bourgeoises: fidélité au passé, patience, économie, prévoyance, amour de la famille, du sol natal, etc. (1949, t. 2, p. 54).

Ainsi, dans sa représentation de la maison et du rapport qu'entretient la jeune figure féminine avec celle-ci, *Dans les ombres* se montre féministe avant la lettre. De manière générale, le récit oppose l'activité, le goût du monde extérieur et du changement dont fait preuve l'héroïne à la passivité, à l'enfermement et au conformisme qui affligent ses grands-parents. De plus, Camille témoigne de désirs contraires à l'idéal féminin associé à cet univers de la demeure familiale. Comme épouse, elle aspire à tout sauf à rester confinée à la maison à embellir son intérieur<sup>10</sup> et à rêver des enfants qu'elle mettra bientôt au monde. Dans l'œuvre de Senécal, la jeune femme et son dynamisme incarnent une force de contestation et de renouvellement du système de valeurs traditionnel et patriarcal.

De surcroît, *Dans les ombres* renferme une critique très claire du « programme » réservé aux jeunes filles, en particulier de l'inactivité — surtout intellectuelle — à laquelle elles sont condamnées. Dans son étude des romans de femmes des années trente, Christl Verduyn note qu'on rencontre dans plusieurs d'entre eux une charge contre l'éducation réservée aux filles, éducation qui ne vise pas à développer leurs connaissances — outre celles qui leur permettent d'être de meilleures ménagères — et à leur donner un métier, mais au contraire à les maintenir dans l'ignorance et la dépendance, « à faire d'elles de belles et pures âmes ». Selon Verduyn, « [d]éjà en 1930, les femmes faisaient la critique d'une formation qui préparait mal la jeune femme à la vie qui l'attendait. Ce faisant, elles remettaient en question également l'image de la femme promue par les normes éducatives de la société » (1992a, p. 62). Camille n'est pas dans l'obligation de travailler (elle en serait plutôt empêchée si elle le souhaitait, peut-on penser) et elle a reçu une éducation assez poussée pour l'époque puisqu'elle a passé son adolescence dans un couvent. Toutefois, elle critique le fait qu'elle a dû mettre brusquement fin à ses études et consacrer son temps, à partir de 17 ans, à cultiver des amitiés

---

<sup>10</sup> Rappelons que, dans le discours des élites conservatrices, « ce qui est à démontrer est l'absolue nécessité pour une femme de rester au foyer; [...] dans la maison, elle peut — et doit — travailler du matin au soir, l'important étant qu'elle n'en sorte pas » (Gagnon, 1974, p. 25-26).

mondaines et à attendre le mariage. C'est la frustration de son goût d'apprendre, la coupure radicale d'avec un univers qu'elle aimait – celui du savoir intellectuel – pour en intégrer un autre, oisif, où ce savoir est inutile, qu'elle déplore (*DO*, p. 30-31). L'éducation reçue par Camille ressemble beaucoup à « "l'éducation parure", destinée à donner un certain "verniss" culturel à des femmes vouées à épouser des hommes de classe et d'instruction supérieure » à laquelle fait référence Gagnon (1974, p. 66). Or, dans le roman, cette soif d'apprendre non comblée, couplée à la solitude (Camille est orpheline et ne se mêle pas aux jeunes de son âge) et à l'ennui, l'étouffe et l'écrase « sous son poids de fer » (*DO*, p. 30-35)<sup>11</sup>.

Selon un certain discours explicatif présent dans l'œuvre (dont nous discuterons en abordant la voix narrative), c'est d'ailleurs ce vide qui poussera l'héroïne à accomplir des gestes qui défient les prescriptions et la morale, et à sortir de l'espace qui est normalement le sien. En plus de refuser la position d'attente et le rôle d'épouse qui lui est dévolu, Camille cherche en effet à revoir l'homme qui l'attire:

Quand, dans son adolescence, [...] elle se grisait de ce charme âpre, émerveillé, que lui laissait entrevoir l'avenir, c'était pour aboutir à cela?... Ah! non, par exemple.  
D'un pas rapide, elle contourna la maison, prit le sentier du lac. Elle sentait maintenant en elle une ardeur frémissante. Comme les guerriers fabuleux partant à la conquête d'un empire, elle jouissait déjà de son triomphe (*DO*, p. 40).

Dans cette poursuite d'un amour interdit, Camille est non seulement active mais douée de la force et du courage d'un héros (masculin) de légende, et de la capacité à jouir de sa puissance et de son succès. Elle agit donc, affronte les interdits et écoute son désir envers et contre tout. La jeune femme manifeste une autonomie d'action qui jure avec les stéréotypes du comportement féminin:

---

<sup>11</sup> La frustration de Camille par rapport à la pauvreté intellectuelle dans laquelle elle se trouve une fois retirée du pensionnat fait d'ailleurs écho à une préoccupation — très intéressée toutefois — des idéologues traditionnels. En effet, selon Gagnon, ces derniers étaient soucieux de donner une formation intellectuelle limitée aux filles pour ne pas en faire des femmes insatisfaites: « il entrait très nettement dans le calcul des fondateurs et promoteurs des écoles ménagères qu'une femme trop instruite risquait de se sentir limitée par une vie strictement domestique. Puisque le salut de la nation dépendait de la famille, que sans des femmes complaisantes, fécondes et soumises, la famille telle qu'on la connaissait était menacée, il fallait former les femmes de façon à ce qu'elles s'intègrent parfaitement aux fonctions ménagères et familiales et n'aspirent pas à autre chose » (1974, p. 34).

Elle mit ses deux mains sur ses yeux que le miroitement de l'eau aveuglait et chercha parmi les points dansants. Il devait être là, lui aussi. Elle irait seule. [...] Elle poussa sa chaloupe à l'eau et partit. [...]. S'il s'était en allé durant ces jours où elle avait été assez sotte de se raccrocher à des chimères, où elle l'avait fui [...] (DO, p. 40).

Par ailleurs, comme nous l'avons relevé plus haut, la relation adultère est chargée dans *Dans les ombres*. Pour l'héroïne, elle représente une possibilité d'agentivité amoureuse aussi bien que l'expression d'une quête plus large: « Son rêve incontenté avait pris forme humaine. Il voguait quelque part sur ce bleu. Elle allait vers lui. [...] Elle fit le tour du lac, cherchant toujours » (DO, p. 41). Le contraste entre ce qui unit Camille à Robert et ce qui attire la jeune femme vers Richard est d'ailleurs révélateur. Dans le premier cas, l'attitude de l'héroïne correspond à l'idéal féminin: passive, sans véritable désir pour l'homme, elle répond plutôt au désir de celui-ci (et se conforme à l'opinion sociale) en se donnant en mariage: « Troublée par ce regard aimant qui cherchait le sien et charmée par tout le bien qu'on disait de lui, elle accepta le don de son cœur » (DO, p. 32). Lorsque survient Richard, au contraire, c'est un désir ayant véritablement pris racine en elle qui la pousse à partir « en chasse » de l'objet de sa convoitise. Or, dans *Dans les ombres*, le choix (véritable) de partenaire amoureux semble constituer un point tournant: l'héroïne coïncide avec elle-même en agissant en fonction d'un désir qui est enfin sien. Et à partir de là, tout semble possible; l'agentivité féminine déploie ses ailes. Soulignons que selon Heinich, dans de nombreux romans mettant en vedette une protagoniste féminine infidèle, l'adultère représente en effet un passage. Il devient une « passerelle » vers soi, et l'amant, un instrument de construction de soi-même: « [L]'amant est celui qui donne accès au meilleur: à l'amour et à l'amour-propre, à ce qui en soi n'appartient qu'à soi » (1996, p. 121). Toujours selon Heinich,

L'adultère [...] est moins le but que le moyen, le passage obligé pour une conquête de soi, une façon d'échapper à une vie où l'on n'est pas soi-même pour se construire – quitte à tout perdre – une vie qui permette d'être en conformité avec soi, en cohérence avec l'image que l'on se fait de ce qu'on est ou, du moins, de ce qu'on devrait être. L'amant, c'est l'instrument de passage entre soi et soi, entre soi aliénée à une entité sécurisante mais extérieure – la famille – et soi aspirant à une réalité plus risquée mais plus authentique, plus personnelle, plus intérieure – fût-elle empruntée, comme Don Quichotte, à l'imaginaire romanesque (1996, p. 131-132).

De même, dans la configuration mari-amant mise en place dans *Dans les ombres*, à la fidélité au premier correspond la fidélité aux valeurs traditionnelles, tandis que le fait de se lancer dans l'amour-passion est lié à une volonté d'affranchissement et d'autonomie, et comporte

une part de danger. Enfin, le désir amoureux semble agir comme un moteur de l'agentivité d'action générale du personnage féminin. Par exemple, au chapitre X de la première partie, alors que l'amour entre Camille et Richard est en pleine montée, la jeune femme décide d'entreprendre une escapade en forêt. Elle fait alors l'éloge de la liberté de mouvement dont elle jouissait enfant et de la vie rude des pionniers, et s'affirme comme leur héritière. Elle s'attribue des caractéristiques peu « féminines », liées à l'activité:

Ah! les beaux jours d'autrefois où elle errait ainsi, des journées entières, en pleine campagne, en pleine forêt! Le sang des ancêtres, les rudes bûcherons, les défricheurs de terre neuve que n'effrayait pas la lutte colossale qu'il fallait livrer contre la forêt sauvage, le sol inculte et revêche, ce sang vigoureux de lutteur gonflait ses veines, faisait palpiter son cœur (*DO*, p. 49).

La jeune femme s'associe donc à des hommes d'action qui s'accomplissent par le travail (plutôt qu'à travers l'amour, le mariage et la famille): « Quand ces êtres s'endormaient de l'obscur sommeil de la tombe dans ce décor rude et sain, ils avaient la sublime consolation de se dire: J'ai fait quelque chose. [...] Elle était enfant de ces hommes primitifs et elle était fière de l'être » (*DO*, p. 50)<sup>12</sup>.

Comme nous l'avons évoqué, chez ses grands-parents, Camille mène davantage la vie d'une jeune fille de milieu relativement aisé que celle d'une épouse s'adonnant toute la journée à des tâches domestiques. Son domaine est la maison — sphère familiale et privée —, sans aucun doute, dans laquelle sa grand-mère lui demande parfois de l'aider, mais elle affectionne surtout le jardin où elle cultive des fleurs<sup>13</sup>, et dans lequel elle est plus solitaire et plus libre. Le lac et son pourtour, semé de forêts, forment un espace encore un peu plus ouvert dans lequel elle s'aventure de plus en plus, à mesure que son désir interdit grandit et qu'elle ose des gestes plus audacieux. Le lac est le lieu par excellence de la rencontre amoureuse et de la

---

<sup>12</sup> Il est intéressant de noter que l'époque du défrichement aurait représenté une période beaucoup plus favorable à la liberté d'action des femmes que celle qui a suivi, où les tâches féminines se sont de plus en plus restreintes à l'entretien de la maison et du jardin (Collectif Clio, 1992).

<sup>13</sup> Selon Heinrich, dans de nombreuses fictions romanesques, la création d'un jardin constitue une façon pour la femme mariée de cultiver une existence autonome: « [...] c'est la fabrication d'un jardin, mixte de naturel et de civilisation, qui instaure un espace d'autonomie intermédiaire entre la libre solitude et les liens familiaux [...] ». La « contemplation mélancolique ou exaltée d'un paysage aimé », la « communion avec les éléments » ou encore l'immersion dans une nature sauvage « désertée par les hommes », correspondent quant à elles à une tentative d'échapper « à la contingence, au présent, à la matérialité des soucis domestiques » (1996, p. 118). Dans le récit de Senécal, le jardin semble effectivement figurer cet espace d'autonomie intermédiaire tandis que la nature sauvage connote la pleine liberté et le risque qui y est associé.

transgression des interdits, tandis que la campagne au-delà semble faire écho au besoin intrinsèque de liberté et d'autonomie de l'héroïne: « Il lui fallait l'espace [...]. Elle aurait étouffé, elle, l'enfant vagabonde des champs et des bois, derrière des murs qui enserrent comme un suaire » (*DO*, p. 95). La maison, lieu auquel sa vie de femme mariée la destine ultimement, est donc une cellule, voire un cercueil. Sortir de la maison grand-paternelle, se poster dans un espace intermédiaire, le jardin, que la jeune femme s'est appropriée, ou s'aventurer encore plus loin: autant de gestes qui représentent des manifestations d'agentivité, des tentatives de s'inventer et de vivre autrement. Plus transgressif et agentif encore sera le voyage qu'elle entreprendra vers Montréal, seule, sans en avertir son mari ni même son amant.

La première partie du roman, qui raconte l'éclosion et la progression du désir amoureux entre Richard et Camille, se clôt sur leur premier baiser (*DO*, p. 64). La deuxième partie, qui débute tout de suite après ce geste compromettant, commence par la première lettre de Camille à son amoureux — que nous avons déjà analysée en abordant la question de la parole —, dans laquelle on apprend que la jeune femme a fui l'emprise de l'amour en allant à Montréal. Les actions transgressives de Camille sont très souvent suivies de moments de remords et de culpabilité, témoignant de la difficulté d'aller à l'encontre des valeurs dominantes de sa société et en partie intériorisées (nous aborderons les ambivalences du personnage de façon détaillée, de même que celles qui teintent les stratégies textuelles employées par Senécal, à la fin du troisième chapitre, dans la partie « Bilan et dénouement »). Cependant, comme nous l'avons vu, dans ce cas-ci, les lettres de Camille de même que son départ lui-même témoignent surtout d'un besoin de rééquilibrer les forces au sein de sa relation à Richard et de se dire à celui-ci. Ce voyage correspond moins à un repli qu'à une prise de distance stratégique pour mieux aller de l'avant: il donne lieu à un nouveau rapprochement avec l'amant (selon des termes qui respectent davantage les besoins de Camille) et à un comportement toujours plus émancipé. De plus, se rendre seule dans la métropole est en soi une action qui transgresse les limites, à la fois topographiques et sociales, imposées à la femme. Ainsi, la mobilité physique se révèle un corollaire de l'agentivité féminine dans l'œuvre de Senécal.

Enfin, l'action sans doute la plus hardie de Camille est l'introduction de Richard dans la maison grand-paternelle, lieu où les deux amants se rapprocheront encore davantage



physiquement (bien que ce ne soit que suggéré). Cette scène qui, à plus d'un égard, tient du songe — notamment parce que les grands-parents pourtant constamment aux aguets, se sont tout à coup volatilisés —, est baignée dans une atmosphère qu'on peut aisément imaginer osée pour l'époque. En effet, soudainement, le salon s'est transformé en alcôve des *Mille et Une nuits*. L'ambiance, marquée par la sensualité, la volupté et l'exotisme, invite « aux intimes causeries, aux doux abandons »:

La nature s'abandonnait sans contrainte dans les bras du soir. On songeait à la douceur de s'abandonner ainsi, sans lutte et sans regrets, de s'étendre dans la nuit bleue du divan pour écouter mourir les dernières pulsations de la vie dans l'immense langueur partout épandue (DO, p. 82).

Encore une fois, Camille va résister à la tentation, demander à Richard Smith « d'attendre ». Telle Shéhérazade, elle parvient à soutenir l'intérêt de son amant, à le garder auprès d'elle à Mégantic, tout en tenant en respect à la fois Richard et le désir (qui menace d'exploser entre les deux amoureux). En somme, elle parvient à préserver son « innocence », sa virginité (bien aussi précieux que la vie dans une société traditionnelle). La référence aux contes des *Mille et Une nuits* (directe dans le texte: « —O Scheherazade [*sic*], s'écria-t-il, m'ouvririez-vous enfin le palais enchanté? Et il se mit à déclamer comiquement » [DO, p. 82]) est intéressante aussi parce qu'elle évoque le pouvoir de la parole et l'univers de la fiction. Comme Camille et comme l'héroïne persane, Senécal cherche à tenir son lecteur en haleine grâce à ses mots, et à éviter les condamnations sans appel même si elle pousse très loin l'audace. En conclusion, l'émancipation la plus marquée, l'agentivité la plus manifeste du personnage, sont déclenchées en grande partie par le désir amoureux. Il importe toutefois de rappeler que c'est un désir combiné de vivre la passion amoureuse *et* (voire plus encore) de se vivre et d'agir en tant que sujet, qui s'expriment à travers le choix d'aimer un homme interdit et par le biais d'actes rebelles.

Enfin, soulignons que certaines actions moins éclatantes, voire conformistes, n'en sont pas moins des marques de l'agentivité du personnage. C'est le cas de certains choix de Camille, réalistes si l'on tient compte des conditions dans lesquelles ils s'effectuent. Comme nous l'avons dit plus haut, le mariage avec Robert constituait au départ une forme d'agentivité dans la vie de l'héroïne, puisque c'était une façon de s'affranchir en partie, la seule disponible: l'union matrimoniale représentait une façon d'échapper au confinement et à la

solitude de sa vie de jeune fille, d'obtenir plus de liberté de mouvement. Envisager de partir avec un autre homme, un Américain (dans les derniers moments de l'intrigue, Richard propose à Camille de s'enfuir avec lui), pouvait aussi, dans le contexte, représenter un moyen — non plus seulement émotif et psychologique comme l'était jusqu'alors la liaison illégitime, mais très concret — de partir, de quitter son milieu d'origine. La protagoniste opte plutôt, à la fin du roman, pour le maintien du lien conjugal, choix plus ou moins libre (elle y est en partie forcée par le retour du mari) mais qui constitue tout de même une forme d'agentivité: c'est une manière de rester fidèle à son idéal de l'amour et à son engagement<sup>14</sup>, mais aussi une simple question de survie<sup>15</sup>.

#### 2.2.4 Le patriarcat reprend ses droits... ou la chute de l'agentivité féminine

L'agentivité de Camille persiste donc, d'une certaine façon, jusqu'à la toute fin du roman: la réintégration de son rôle d'épouse ne peut être totalement assimilée à une abdication. De même, bien que le personnage conserve son statut d'objet dans l'économie patriarcale — elle est et restera « épouse de », avec pour corollaire un champ d'action très limité —, elle conserve sa conscience d'être intrinsèquement un sujet à part entière, capable de distinguer ses désirs et valeurs de ceux qu'on tente de lui imposer, d'agir de manière autonome et de braver l'interdit. Toutefois, l'agentivité de la figure féminine ne progresse pas de manière linéaire du début à la fin: son parcours est ponctué de nombreux moments d'ambivalence ou de repli, que nous analyserons en clôture du prochain chapitre, et surtout, elle rétrécit de façon dramatique dans le dernier tiers du roman.

En effet, toute la dernière partie est marquée par la chute de l'agentivité de l'héroïne. Dès les derniers chapitres de la deuxième partie, c'est-à-dire dès après la « scène des *Mille et Une nuits* », les signes avant-coureurs de ce decrescendo apparaissent. Dans une lettre, Robert, alerté par les grands-parents du comportement inconvenant de sa femme, annonce son retour

---

<sup>14</sup> Nous développerons ce point dans la toute dernière partie de notre analyse, en conclusion du chapitre III.

<sup>15</sup> Même si le récit n'expose pas le dilemme de Camille sous cet angle plus pragmatique, il reste que choisir Richard est excessivement périlleux et n'apporte pas non plus davantage d'autonomie. En effet, la jeune femme serait à jamais une marginale dans sa propre société, voire rejetée et méprisée; à l'étranger, elle se retrouverait entièrement dépendante d'un homme qui n'est lié à elle par aucun contrat légal. Partir avec l'homme qu'elle aime signifie se couper de ses racines et perdre toute sécurité. L'agentivité dans un régime où l'on dépend de l'homme pour s'assurer d'un statut social et pour subsister apparaît fort limitée: on peut facilement tout perdre au change.

et la suite des événements: « Je te serrerais dans mes bras à t'étouffer » (*DO*, p. 89), écrit-il. À ce moment, le champ lexical du regard redevient très présent, mais cette fois pour souligner le désarroi dans lequel la situation sans issue de Camille la plonge: « Mais d'où venaient donc alors ces ombres opaques qui planaient sur les choses, les estompant, les reculant, les voilant presque à ses yeux vagues ? Elle fit un effort, regarda autour d'elle avec une attention soutenue. Rien n'était changé » (*DO*, p. 91). De manière significative, c'est le sens de la vue — lieu où prend racine l'agentivité du personnage — qui est affecté en premier. Lors d'une promenade sur la route, Camille regarde sa vie défiler devant elle à travers la contemplation d'enfants gais et exubérants, d'une jeune fille qui attend, « trop tôt vieille », puis d'automobiles « fuyant les horizons dépassés, courant vers l'improbable mieux des lointains obsesseurs » (*DO*, p. 95-96). Elle a le sentiment qu'elle devra tôt ou tard rebrousser chemin, renoncer à la liberté entrevue, « reculer et dire: J'aime mieux commencer à mourir dès aujourd'hui puisqu'il n'y aura que cela, la mort » (*DO*, p. 97). Dans la maison qu'elle a regagnée, elle « se jeta sur son lit, ferma les yeux pour ne plus rien voir des choses qui l'entouraient, pour échapper surtout au regard de la photographie. Mais ce regard-là semblait aussi entré en elle. Elle fermait les yeux et le voyait encore » (*DO*, p. 99). La photo de Robert, qui paraissait inoffensive à une Camille encore en pleine possession de ses moyens au début du roman (dans un passage du début, cité dans la section consacrée au regard, on lit que Camille fixe le « regard franc mais vaguement triste » de Robert, puis s'en détourne et choisit de répondre à l'appel de l'amour [*DO*, p. 16]), semble soudain tout autre. On a l'impression qu'à travers elle, la réprobation du mari et celle du pouvoir patriarcal en général se forcent un chemin jusqu'à être intériorisées par la jeune femme. Même dans « son » espace, le jardin, la protagoniste est assiégée: « Camille se retrouvait à sa place accoutumée dans un recoin solitaire du jardin. De frêles arbustes l'entouraient, pareils à des sentinelles » (*DO*, p. 112). Un peu comme si les « pâles arbustes » dont elle se distanciat plus tôt — êtres soumis au pouvoir censeur ou femmes patriarcales ? — allaient finalement avoir raison d'elle. Et la jeune femme est de plus en plus hésitante, angoissée: « On ne savait où jeter les yeux pour échapper à la tristesse ambiante » (*DO*, p. 115).

Dès la livraison du télégramme annonçant l'arrivée de Robert pour le soir même (début de la troisième partie), le déclin de l'agentivité de l'héroïne s'accélère. À partir de ce moment, les façons d'être des grands-parents et de Camille s'inversent; les premiers gagnent énergie et confiance (comme si l'appui d'un membre jeune de l'ordre social leur donnait des forces)

tandis que celles de la jeune femme s'amenuisent. En effet, les grands-parents sortent de la léthargie, à la fois mentale et physique, alors que Camille y sombre. Les grands-parents, taciturnes, se mettent à être bavards: « [l]es deux vieillards, si peu loquaces d'ordinaire, causaient avec volubilité, se souvenant tout à coup de choses jamais dites qu'ils sentaient le besoin d'exprimer » (*DO*, p. 118). Plus encore,

La maison entière parut sortir d'un long sommeil, d'une accablante léthargie. L'hôte attendu allait enfin venir. La grand-mère partait pour revenir aussitôt, ayant oublié ce qu'il fallait chercher, rangeait un fauteuil, un coussin, que le grand-père déplaçait l'instant d'après dans sa précipitation (*DO*, p. 117).

Ainsi, l'ordre traditionnel reprend ses droits. Camille, elle, « se met à ranger dans la chambre avec des gestes d'automate. La pensée était repartie [...], elle ne revenait que par intermittents retours » (*DO*, p. 117). La jeune femme semble donc endosser les traits qui caractérisaient auparavant sa grand-mère. Puis, de la même façon, tandis que l'esprit des grands-parents est soudain plus « clair et précis » (*DO*, p. 118) qu'il ne l'a jamais été, celui de l'héroïne se brouille, comme pour échapper à la réalité:

La jeune femme sortait de son rêve pour se raccrocher à quelque bout de phrase, suivre un moment et se perdre de nouveau dans le labyrinthe de sa pensée obscure. Son esprit ressemblait à ces plaques photographiques sur lesquelles on a, par erreur, fixé plusieurs poses, où les personnages s'embrouillent, les groupes se mêlent, les figures se superposent (*DO*, p. 118).

Camille commence à perdre pied et voit s'effriter les qualités qui la définissaient comme sujet et agent: l'activité, le dynamisme, le fait de voir, de discerner, d'avoir des gestes réfléchis. Elle sera de plus en plus sous l'emprise de l'ambivalence et du désespoir qui la paralysent, l'acculent à la passivité et à une forme de fuite mentale (*DO*, p. 119).

Puis, la jeune femme tombe malade (*DO*, p. 118). Il est intéressant de noter que c'est à ce moment seulement que la grand-mère manifeste une attitude maternelle envers sa petite-fille, comme si elle ne pouvait éprouver de la sollicitude envers cette dernière que lorsqu'elle se plie enfin au même destin que le sien et se retrouve à son tour impuissante. Mais demeure l'impossibilité d'une véritable solidarité entre femmes dans l'enceinte traditionnelle: Camille « eut un regard de bête traquée vers l'aïeule qui ne savait pas, qui ne comprendrait pas » (*DO*, p. 118). L'état de faiblesse mentale et physique dans lequel l'héroïne glisse peu à peu la prive

de son agentivité et finit par agir à sa place, par décider pour elle<sup>16</sup>. Elle est trop malade pour aller à la rencontre de Robert. Alors qu'elle veut écrire à celui qu'elle aime, Richard, « [l]es mots sont rebelles, refusent de s'unir, de s'assembler pour former un ensemble » (*DO*, p. 122). Après la perte de sa capacité à réfléchir, celle de s'exprimer et d'agir déclinent. De manière significative, alors que l'agentivité de l'héroïne s'évanouit, les gestes qu'elle parvient à effectuer tout de même sont ceux de l'épouse modèle: ses idées s'estompent, elle « jette encre et papier au fond du tiroir » et travaille plutôt à rendre la maison accueillante, à créer « l'illusion du bonheur » (*DO*, p. 122) pour Robert sur le point d'arriver. « [U]ne grosse bûche d'érable crépite joyeusement, se charge de teintes pastellisées pour décor de féerie », Camille cueille ses fleurs pour embaumer la maison<sup>17</sup>: la nature domestiquée, taillée sur mesure, est vidée de sa vitalité spontanée, de son caractère de danger, un peu comme la jeune femme elle-même. À l'inverse aussi de ce que nous avons observé plus tôt, la nature et le jardin au dehors deviennent hostiles, tandis que la vie et la chaleur sont à l'intérieur de la maison (*DO*, p. 122).

Toute l'énergie qui reste à Camille est employée à maintenir l'« illusion », à déguiser ce qu'elle ressent, qui elle est vraiment. Comme au point de départ du récit, la jeune femme doit se résigner à être double, mais cette fois avec une conscience plus profonde et douloureuse de ce qu'elle perd: « Il fallait remettre le masque, reprendre l'habit de parade, jouer son rôle et le bien jouer. Il fallait étouffer son cœur pour qu'il ne se plaigne pas, le serrer des deux mains pour fermer la blessure et l'empêcher de saigner » (*DO*, p. 120-121). À la mi-temps de la dernière partie, alors que la protagoniste passe de nouveau de possession du grand-père à

---

<sup>16</sup> La maladie exprime aussi un refus, cependant, et pourrait constituer une forme d'agentivité selon Verduyn: la « protagoniste qui tombe mystérieusement malade, qui devient, sans cause apparente, faible, pâle, maigre, semble souffrir des contraintes de sa situation et essayer d'y échapper de façon psychosomatique ». « De façon semblable, Camille, protagoniste de *Dans les ombres*, qui attend avec peu d'enthousiasme, voire avec aversion, le retour de son mari, est prise "d'une toux intermittente" et d'une migraine. Elle finira par se trouver dispensée d'aller à la rencontre de son mari puisqu'il lui faudra rester "devant le poêle, dans une berceuse [...] son corps grelottant" » (1992a, p. 63-64). Bien qu'elle soit une forme de rébellion, disons que la maladie, agentivité de « dernier recours », s'impose aussi contre la volonté consciente de l'héroïne et dénote sa vulnérabilité devant l'ordre traditionnel.

<sup>17</sup> S'inspirant de romans, Beauvoir fait quelques remarques intéressantes au sujet de la femme mariée et de son retrait à l'intérieur du foyer, qui font écho à l'histoire de Camille: « Ce n'est pas sans regret qu'elle [l'épouse] referme derrière elle les portes du foyer; jeune fille, elle avait toute la terre pour patrie; les forêts lui appartenaient. À présent, elle est confinée dans un étroit espace; la Nature se réduit aux dimensions d'un pot de géranium; des murs barrent l'horizon. Une héroïne de Virginia Woolf murmure: "Je ne distingue plus l'hiver de l'été par l'état de l'herbe ou de la bruyère des landes mais par la buée ou le gel qui se forment sur la vitre. Moi qui jadis marchais dans les bois de hêtres en admirant la couleur bleue que prend la plume du geai quand elle tombe, moi qui rencontrais sur mon chemin le vagabond et le berger... je vais de chambre en chambre, un plumeau à la main." (*Les Vagues*) » (1949, t.2, p. 56).

possession du mari — « [l]e maître nouveau est venu » (*DO*, p. 127) —, celle-ci fait preuve d'un dernier sursaut de résistance: « Elle recule lentement. [...] elle se met à l'examiner avec attention » (*DO*, p. 127), questionne: « Pourquoi êtes-vous parti?... Pourquoi m'avez-vous laissée? » (*DO*, p. 128), « se redresse, se dérobe et le repousse » (*DO*, p. 132). De son côté, le mari gronde sa femme un peu comme on gronde un enfant, exige qu'elle parle: « —Camille, dit-il, suppliant et menaçant, qu'avez-vous? Il faut que vous parliez. Vous êtes ma femme » (*DO*, p. 132), « [...] qu'as-tu fait? C'est ainsi que tu tiens tes serments? Ainsi que tu m'as attendu? » (*DO*, p. 132-133). Un rêve de l'héroïne témoigne également de sa tentative de reprendre possession de son agentivité, d'effectuer un choix qui, malgré les circonstances, lui appartienne en propre:

Robert est là, dans l'épaisse nuit, enveloppé d'un halo. Il vient vers elle, tend les bras pour la saisir. Une force mystérieuse la tire en arrière. Soudain, elle se sent libre. Elle va courir à lui. Quelques pas et elle sent la terre humide et gluante. [...] Devant elle une forme humaine se dresse, les bras tendus dans un geste d'imploration. C'est Richard Smith » (*DO*, p. 136).

Ce qui semble à première vue une contradiction rend compte en réalité des choix paradoxaux d'agentivité qui sont offerts à Camille: où se trouve sa liberté, son authenticité ? Dans le fait de se refuser à Robert et de partir avec Richard, ou dans celui d'honorer son engagement premier, consenti de plein gré, envers Robert ? Dans tous les cas, Camille veut redevenir maîtresse d'elle-même et de sa volonté: « Il faut échapper aux doigts crochus des ombres, secouer la torpeur envahissante. Il faut reprendre son équilibre, chasser du cerveau la bête hurlante » (*DO*, p. 136). Finalement, si la jeune femme n'agit pas complètement de son propre chef (l'arrivée de Robert la met devant un fait accompli et, d'une certaine façon, elle se soustrait à la décision difficile qui se dessine en tombant malade), elle manifeste quand même son agentivité: d'une part, elle refuse d'être complice de son assujettissement (elle se tait et repousse Robert, dans un premier temps), d'autre part, elle choisit de rester fidèle à son engagement et l'assume malgré le déchirement que cela représente.

Cependant, ce violent sacrifice, sacrifice de soi autant que de l'amour, achève de l'affaiblir: « "Pneumonie, dépression nerveuse." Tel est le diagnostic » (*DO*, p. 141). La pneumonie suggère la difficulté de respirer, le fait que l'héroïne, privée de l'oxygène dont elle a besoin, étouffe, tandis que la dépression, maladie mentale, prend aussi un sens particulier dans le contexte. Selon Verduyn,



[c]omme la maladie, la folie sert d'échappatoire à un monde où l'on se sent contraint, incapable de s'exprimer ou de s'épanouir. Plus d'un roman féminin de la décennie 1930 présente la protagoniste sur le chemin de la folie. [...] L'amour, contraint par les normes d'une société que l'on trouve hypocrite, surtout en ce qui concerne l'obligation du mariage, est loin d'être idéal (1992a, p. 64).

À la fin du récit, l'héroïne se révèle de plus en plus impuissante, incapable d'agir: « Elle se lève. Elle va courir lui dire [...] », mais « ne pourra pas. Tout tourne autour d'elle. Bien sûr qu'elle ne pourra pas. Elle écrase près du lit ». Elle espère même « l'oubli de tout », la mort (*DO*, p. 143). Son agentivité est annihilée et le chemin parcouru demeurera ignoré de son entourage, sans effets sur son environnement. En effet, rien n'a changé en apparence. Les convenances sont sauvées; les traces du bouleversement qui a eu lieu, surtout intérieur, resteront à l'état de cicatrices invisibles: « Personne ne comprendra que quelque chose est mort en elle. Rien de nouveau. Personne n'a jamais compris. À part lui, l'absent » (*DO*, p. 148). Camille a pu être elle-même, quelqu'un à part entière, avec Richard Smith. Désormais, elle sera contrainte de jouer un rôle défini d'avance, désiré par d'autres et tourné vers les besoins d'autrui. En bref, elle devra se contenter d'exercer l'agentivité « d'intermédiaire » évoquée dans notre chapitre théorique, celle que prescrivent les idéologues traditionnels aux femmes: « Remplir son rôle de femme, simplement, pour l'homme qui l'aime et dont elle est l'épouse, maternellement pour les petits qui viendront avec leurs yeux pleins de ciel... » (*DO*, p. 149). *Dans les ombres* se termine donc sur un constat d'échec et de désespoir, en même temps qu'une nouvelle affirmation de la conscience extrêmement lucide et critique de la figure féminine: « Songer qu'il faudra se relever peut-être, tirer sur le collier de misère, comme un chien, chaque jour, interminablement » (*DO*, p. 144). Cette image de l'épouse traditionnelle en animal domestique tenu en laisse est percutante. En somme, dans l'économie patriarcale traditionnelle, le sort réservé aux femmes est profondément cruel. En plus d'être réduite à une forme de servitude maquillée, la femme ne peut être elle-même en société: « Dans sa chambre, sur son balcon, elle pourra reprendre son vrai visage, seule avec la nuit qui ne demandera rien » (*DO*, p. 150).

En résumé, Camille est parvenue à faire progresser une certaine quête d'elle-même et a mené une profonde réflexion sur les contraintes qui pèsent sur elle, en particulier en tant que femme. En revanche, le développement de sa subjectivité ne se traduit que de façon très limitée par une prise de parole ou encore par la capacité d'agir sur sa vie et de reformuler les rapports de pouvoir. L'héroïne se bute à l'idéologie dominante. Une fois qu'elle a pleinement

réintégré son statut normatif, le regard, très souvent canal privilégié par lequel s'expriment la subjectivité et la conscience critique de la jeune femme, demeure l'unique mode de son agentivité. Comme l'a écrit France Théoret, citée par Havercroft, on peut très bien devenir sujet sans pour autant pouvoir agir sur les contraintes sociales environnantes (1999a, p. 95). Cette dernière dimension de l'agentivité reste hors d'atteinte pour la protagoniste de *Dans les ombres*: la conscience accrue de sa condition de sujet, à l'intérieur d'une société qui nie un statut et des possibilités correspondantes aux femmes, apporte surtout douleur et désespoir. Le bilan de l'agentivité de Camille rappelle les nuances apportées par plusieurs théoriciennes au concept: dans le contexte d'une société patriarcale traditionnelle, développer une conscience critique est en soi un important, et exigeant, accomplissement.



### CHAPITRE III

#### AGENTIVITÉ ET FORMES TEXTUELLES DANS *DANS LES OMBRES*

J'ai repris plusieurs chapitres et j'ai l'espérance d'avoir quelque chose de passable. Peut-être pas pour faire « un vrai scandale », mais certainement plus osé qu'il ne s'en est pas encore publié ici. Et je voudrais bien savoir, moi, en quoi il peut être plus immoral de montrer la vie telle qu'elle est que de fausser le jugement des jeunes, en leur montrant la moitié de la vérité, la plus belle, et en laissant l'autre dans l'ombre, celle qui les ferait penser autrement qu'ils ne pensent et plus profondément<sup>1</sup>.

En représentant Camille, ses attitudes et ses actions souvent contraires aux stéréotypes féminins de l'époque, sa profonde et douloureuse quête d'agentivité et le sentiment d'indépendance qu'elle conquiert, Éva Senécal bouleversait certainement l'image traditionnelle des femmes. Mais son audace ne se situait pas sur le seul plan diégétique. Nous le verrons dans le présent chapitre, certains choix d'ordre formel, narratif ou stylistique, visent aussi à transformer l'ordre culturel et symbolique ainsi qu'à créer une forme d'agentivité littéraire. Premièrement, en optant pour un roman réaliste et psychologique, de même qu'en revisitant certains éléments de la littérature du terroir, l'écrivaine rompt avec les dogmes littéraires de son époque et se donne les moyens d'inscrire un point de vue *autre* sur le monde. Deuxièmement, la voix narrative auctoriale lui permet d'imposer celui-ci avec plus d'autorité même s'il se présente clairement comme féminin. Troisième nouveauté: à travers une intrigue amoureuse atypique, cette fois, l'auteure critique le destin imposé aux femmes et légitimé par nombre de romans conventionnels. Enfin, quatrième dimension capitale du

---

<sup>1</sup> Extrait d'une lettre de Senécal à Alfred DesRochers, datée de l'été 1930, citée par Brosseau (1998, p. 70).

projet littéraire de Senécal, l'écriture du désir, la volonté de dire la sensualité et le plaisir féminins malgré les interdits, confère à son roman sa dimension la plus subversive.

### 3.1 Un roman réaliste, moderne et psychologique

La voie qu'emprunte Senécal pour son roman est celle du réalisme, mais il s'agit d'un réalisme auquel les lecteurs canadiens-français étaient peu accoutumés. Plutôt que de dépeindre une réalité sublimée pour renforcer l'attachement à la patrie ou aux valeurs traditionnelles, l'œuvre de Senécal « veut imiter la vie, en présenter les risques, “l'imprévu et la brutalité” », souligne Daniel Chartier. « Cet affranchissement procure [d'ailleurs] à certains critiques un angoissant bonheur: c'est “un sujet d'une audace à laquelle nous ne sommes pas habitués” » (2000, p. 195), admet l'un d'eux. Nous l'avons vu en introduction, certains commentateurs lui reprochent cette liberté. Par sa volonté de montrer la réalité « telle qu'elle est », par sa liberté de ton et de propos, Senécal marque sa filiation avec une conception moderne de la littérature<sup>2</sup>.

Réaliste et moderne, le roman de Senécal s'inscrit aussi dans le genre psychologique, genre encore peu usité, associé au féminin<sup>3</sup> et plutôt mal reçu. En effet, l'individualisme n'a pas bonne presse chez les penseurs traditionnels, en particulier en ce qui concerne les femmes: il risque de pousser ces dernières à délaisser leur foyer et à faire carrière, ou encore à préférer le célibat à une vie consacrée à la famille ou à l'Église. Comme nous l'avons vu, en littérature, il n'est guère plus encouragé. Les épanchements de la subjectivité féminine sont malsains et témoignent d'une tendance à l'immodération, à l'immodestie et à l'immoralité (Boynard-

---

<sup>2</sup> L'auteur appartient à ce qu'on a appelé par la suite la « génération perdue », un petit groupe d'écrivains et d'écrivaines, nés avec le siècle, qui tente la transition vers la modernité: il réclame la liberté d'expression, valorise l'originalité et ne « proclame pas d'esthétique autre que celle qui se résume à la qualité de l'œuvre » (Robert, 1989, p. 197-198).

<sup>3</sup> Laure Conan fait figure de pionnière du roman psychologique au Québec avec *Un amour vrai* (1879) et surtout *Angéline de Montbrun* (1884). Or, ce sont encore une fois des femmes, Éva Senécal, Jovette Bernier ou encore Gaétane Beaulieu, qui reprennent ce genre dans les années trente (Brosseau, 1998, p. 108). Fait significatif, comme avec *Angéline de Montbrun* de Conan, c'est aussi pour mettre en scène des héroïnes qui se racontent selon leur point de vue et manifestent une certaine révolte. C'est ce qui fait dire à Janine Boynard-Frot que « [l]es productions féminines, en rupture avec les codes et normes traditionnels, auront [...] eu une fonction précise : celle de frayer la voie au roman psychologique », un roman psychologique au féminin « contestataire et subversif » (1985a, p. 115-116). Le genre, du moins dans ses caractéristiques des années trente, s'effacera toutefois après la réception réservée notamment au roman de Senécal, de même qu'à celui de Jovette Bernier, *La chair décevante*.

Frot, 1985b, p. 140-141). À Senécal, on reprochera d'ailleurs d'écrire des « monstruosités », surtout en décrivant les pensées et les désirs de son héroïne, et « d'exalter ainsi les anormaux » (« Vigilant », 1931, p. 34). Dans les années trente au Québec, opter pour le roman réaliste et moderne, à caractère psychologique, pour aborder qui plus est des réalités ou des sujets qu'on souhaiterait au contraire occulter (amours hors mariage, épouse critique de la place qui lui est dévolue et qui bouscule la morale traditionnelle), était en soi un défi à la *doxa*. Enfin, l'écriture de *Dans les ombres*, marquée par le lyrisme et le romantisme (nature qui s'harmonise avec les sentiments humains, espace invitant au départ, amour décevant et exaltant à la fois, spleen...), déplaisait aux critiques conservateurs sans doute aussi parce qu'elle trahissait l'influence d'une certaine littérature européenne.

Chez Senécal, le choix du genre constitue en lui-même une forme d'agentivité littéraire: il contrevient aux normes et met de l'avant des qualités ou des valeurs différentes, comme l'esthétisme et l'autonomie artistique. En l'adoptant, si l'on suit Frye ou encore Smart, l'écrivaine utilise ses possibilités pour affirmer une vision différente du monde: dans l'univers de *Dans les ombres*, contrairement à ce que l'on retrouve dans le roman réaliste traditionnel, la réalité n'est ni unique ni idéalisée mais multiple. Comme nous le verrons en nous intéressant à la voix narrative, en effet, plusieurs points de vue se succèdent et se confrontent dans l'œuvre. D'une part, celui de Camille (qui prévaut presque tout au long du roman) est changeant, voire contradictoire: la jeune femme est parfois très critique de l'idéologie dominante tandis qu'à d'autres moments, elle adhère aux valeurs traditionnelles (nous verrons ces oscillations de manière détaillée à la fin du présent chapitre). D'autre part, les perceptions de deux autres personnages — celles de Robert et de Richard — ont aussi droit de cité, même si leurs points de vue ne dominent que sur quelques pages. Ainsi, la réalité romanesque est complexe et mouvante. De la même façon, l'identité n'est jamais unidimensionnelle ni figée, y compris celle des personnages masculins, représentants de l'idéologie patriarcale contre laquelle lutte par moments l'héroïne: Robert et Richard se révèlent l'un comme l'autre tantôt forts, tantôt fragiles, remplis d'optimisme ou à leur tour écrasés par la rigidité de la Loi. De plus, à l'instar de ce qu'affirment Frye et Felski, privilégier la forme réaliste, moderne et psychologique permet à Senécal de mettre en scène une problématique féminine qui apparaît comme relevant de l'identité individuelle et du domaine privé, et de la relier — avec subtilité — à des mécanismes d'oppression plus larges, notamment à travers les personnages qui entourent la figure féminine. En effet, plutôt que de

dénoncer directement les normes et les structures sociales, l'œuvre montre, par le biais d'une situation et de personnages crédibles, mais néanmoins emblématiques (les grands-parents, l'époux et l'amant américain), l'emprise de celles-ci et le besoin des femmes de s'affranchir des contraintes. De même, témoigner de la quête d'agentivité de Camille n'était possible qu'en mettant l'accent sur l'intériorité du personnage. Enfin, l'œuvre de Senécal interpelle de manière explicite le roman masculin orthodoxe de l'époque et dialogue avec lui. Ce faisant, elle fissure de manière importante sa structure et la représentation de la réalité qu'il véhicule.

En effet, *Dans les ombres* emprunte une partie des références propres à l'univers du roman de la terre. On y trouve notamment la nostalgie des premiers temps du Canada français, un élément typique de la littérature du terroir: l'héroïne l'évoque comme un monde nimbé de perfection. Les morts représentent un passé et un sens du devoir qui sont connotés positivement même s'ils semblent ne plus pouvoir se perpétuer à l'époque où se déroule l'intrigue<sup>4</sup>. De même, l'âge d'or de la colonie semble en correspondance avec l'enfance de Camille, dont elle a un profond regret<sup>5</sup>. D'autre part, on sent une certaine ambivalence chez l'héroïne face aux activités et aux habitudes de la jeunesse (décrites par les défenseurs des mœurs traditionnelles): elle préfère sa solitude à la compagnie des jeunes de son âge qui passent leur temps à pratiquer des loisirs tels que le canot ou les courses en automobile, et sa silhouette sobre et sévère contraste avec les tenues claires de ses contemporains. D'une certaine façon, donc, le roman de Senécal ne rejette pas d'un bloc la vision qui sous-tend le roman traditionnel: il l'évoque, souligne l'attachement du personnage féminin à celle-ci et la conformité (a priori) de ses valeurs avec les valeurs traditionnelles. Le procédé est efficace parce que cette vision ne résistera pas à la démonstration que fera finalement le roman: il n'y a pas de place, malgré la meilleure volonté du monde, pour les femmes et leur besoin de s'épanouir, pas de futur habitable pour elles (et pas non plus de bonheur véritable pour la nouvelle génération d'hommes) dans un projet de société qui s'appuie sur la rigidité de ses lois, le refus de s'adapter au changement et la soumission des femmes.

---

<sup>4</sup> Selon Smart, l'opposition entre « la fidélité » et le changement inévitable correspond « aux grandes lignes du roman de la terre » (1988, p. 96).

<sup>5</sup> « Un autre aspect de cette rhétorique du terroir concerne le monde de l'enfance. Chez nombre d'auteurs, il y a une identification presque continuelle entre le passé ancestral et leur propre enfance » (Lemire, 1987, p. XXI).

D'une certaine façon, le roman de Senécal peut se lire comme une variation au féminin du roman masculin. Ici, la lutte n'a pas lieu entre un père et un fils, comme dans le canevas-type du roman de la terre, mais entre la fille et elle-même. C'est à l'intérieur de Camille que se confrontent l'attachement au monde traditionnel et le désir d'autre chose (désir d'une place de sujet, de plus de liberté, d'une vie en accord avec ses aspirations, de choix amoureux plus authentiques). La configuration de la transmission (d'un héritage, des femmes) entre père et fils est remplacée par une logique d'affranchissement de fille, de femme et de mère. Ainsi, au lieu d'être sous-jacent, comme dans le roman du terroir, le féminin est au centre ici. Du coup, toute la dynamique du récit est dé-centrée et l'objectif visé est tout autre: explorer le point de vue féminin, la vie telle que les femmes en font l'expérience à l'intérieur des limites que leur impose le projet culturel et social masculin. En mettant en scène une digne descendante des Pères de la nation broyée par l'idéologie et ses lois, nourrissant une révolte dissimulée mais légitime, Senécal frappait fort: si voilé — voire ambigu — que soit son propos contestataire, il est un coup de hache dans l'édifice du roman traditionnel.

Par ailleurs, comme nous le verrons dans la suite de notre chapitre, la distance que prend l'auteure de *Dans les ombres* par rapport au roman de la terre est importante, notamment dans les connotations reliées à la mère. En effet, si la figure de la mère traditionnelle idéalisée est présente sous les traits de la défunte maman de Camille et de ses ancêtres féminines, son héritage est soumis à un questionnement de la part de la protagoniste; celle-ci se forge peu à peu une éthique personnelle et plus « moderne » (éthique qui continue de valoriser la force morale et le courage des femmes du passé, par exemple, mais qui privilégie aussi l'authenticité du désir amoureux, l'appétit de vivre, l'accomplissement individuel et le droit au bonheur ici et maintenant). En outre, en faisant de l'incarnation vivante de la femme traditionnelle (la grand-mère) un être négatif et peu propice à l'émulation, Senécal souligne les dérives de l'ordre social que chante la littérature du terroir. De la même façon, dans *Dans les ombres*, les résonances associées à la nature contrastent de manière importante avec celles que l'on retrouve dans le roman canonique (cette dimension de l'œuvre est particulièrement frappante lorsqu'on s'attarde à l'écriture du désir — nous le verrons plus loin). Enfin, le monde décrit par *Dans les ombres*, loin d'être idyllique, paraît au cœur d'une douloureuse transition. Comme nous l'avons observé en analysant les personnages des grands-parents, et comme le reflète aussi la série d'oppositions qui parcourt le récit (entre statisme et mouvement, refus de voir et regard lucide, par exemple), de même que les ambivalences de la

protagoniste, le roman traduit en effet l'état de crise qui marque la société canadienne-française à l'époque: ses membres les plus conservateurs ou ceux qui détiennent le pouvoir s'acharnent à résister aux forces du changement, les autres sont déchirés entre plusieurs visions du monde, entre valeurs ancestrales et nouvelles aspirations. Par ailleurs, en mettant en scène une femme amoureuse d'un Américain (ou pire, d'un homme qui a quitté la patrie de sa mère, le Canada français, pour faire fortune aux États-Unis, pays de son père), Senécal lance aussi une pointe ciblée. À travers son amour pour Richard, en effet, Camille est infidèle à plus d'un niveau<sup>6</sup>: elle l'est à son mari, mais aussi à sa patrie de même qu'au rôle des femmes comme gardiennes de la race. « Bien sûr, cela révèle un désir d'échapper aux rôles d'épouse et de mère tels que définis par le clergé canadien-français », souligne Boisclair (2004, p. 93). La figure de l'Américain, dans le contexte des années trente, évoque ainsi toutes les menaces que fait planer sur le Québec l'influence des voisins du Sud, notamment en « corrompant » ses femmes<sup>7</sup>. Bref, « [l]e choix de l'Américain constitue [...] un [...] affront à l'antiaméricanisme de l'époque » (Verduyn, 1992a, p. 63).

Un passage du texte, celui dans lequel Camille critique les lettres de son mari (voir chapitre II, section 2.2.1), nous semble apporter un éclairage capital sur ce qui guide les choix formels effectués par l'auteure de *Dans les ombres*, notamment ceux d'un roman moderne, réaliste et privilégiant l'intériorité. Il met en relief la volonté de s'affranchir des diktats du nationalisme littéraire pour s'exprimer de façon plus libre. En effet, en considérant l'extrait comme un commentaire métalittéraire, on comprend que Senécal préfère donner à lire du « nouveau », ne pas dire « la même chose » ou encore le faire « autrement », avec des mots « plus simples », « moins de phrases toutes faites », avec « son âme qui ne devait [...] pas être comme les autres ». En somme, elle souhaite montrer la réalité de manière plus personnelle et directe. Par ailleurs, l'écrivaine privilégie-t-elle les « mille détails » de la vie, les « résonnances du cœur » et les « rêves épars », ces « riens de chaque jour », par opposition

---

<sup>6</sup> « Il semble qu'il y ait une étrange alliance entre la femme et la nature, et même entre la femme et "l'étranger" (Maria Chapdelaine aussi connaît son attrait) pour subvertir la lignée paternelle », note d'ailleurs Patricia Smart au sujet des fictions québécoises au féminin (1988, p. 97).

<sup>7</sup> « La menace des hot-dogs », un passage extrait de l'*Almanach de la langue française* publié aux Éditions Albert Lévesque en 1936, cité par le Collectif Clio (1992, p. 263), résume de manière insolite les craintes des plus conservateurs: « L'engouement de nos sœurs pour les frissons d'une aventure singulière, leur habitude du hot-dog, du sandwich aux tomates et des boîtes de conserve, leur penchant pour la musique folichonne du jazz, pour les cocktails et les films d'émotion violente; leurs initiatives souvent téméraires, [...] ainsi que leurs allures de femmes affranchies, sont les conséquences d'influences américaines qui altèrent peu à peu leurs traits ethniques ».

aux grandes considérations convenues (les thèmes du roman de la terre mille fois traités) ? Dans tous les cas, chez elle, il y a un parti pris pour ce qui touche à la vie individuelle, aux émotions, au quotidien, à ces « petites choses » considérées comme mineures notamment parce qu'elles sont de l'ordre de l'intime ou qu'elles sont liées à l'expérience des femmes. Selon l'écrivaine, ce sont ces dimensions qui méritent d'être traduites par « des mots enthousiastes, évocateurs » (*DO*, p. 8). Ainsi, le passage a toutes les apparences d'une charge contre les *lettres* canadiennes-françaises dominées par le projet politique et le conformisme, sorte de condensé des conceptions d'Éva Senécal. Pour elle, l'écriture peut répéter les mêmes vieilles formules ou bien, au contraire, leur substituer une voix et des propos neufs. La créatrice inscrit clairement sa démarche à la deuxième enseigne: elle tente de rompre avec une norme qui impose son modèle sur la littérature et à travers elle. L'écriture romanesque constitue un moyen d'exercer son agentivité dans le domaine littéraire et dans sa société.

### 3.2 La voix auctoriale: une « troisième personne » entre soi et le monde

En substituant un roman moderne et psychologique au roman de la terre, Senécal faisait éclater la forme traditionnelle. L'appropriation de l'une des conventions majeures du réalisme classique, la narration hétérodiégétique, lui permet plus précisément d'inscrire un point de vue féminin et féministe sur la société, tout en s'accaparant l'autorité discursive et sociale conférée par une narration codée comme universelle.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre théorique, bien que la voix auctoriale soit souvent perçue comme analogue à celle de l'auteur, donc féminine ici, elle bénéficie en même temps du prestige de la neutralité et de l'universalité, connotées comme masculines, qui lui sont traditionnellement associées. Par ailleurs, dans le roman de Senécal, cette voix émet des réflexions sur le monde extra-fictionnel qui tendent à renforcer l'autorité narrative de l'auteure. Tel que le suggère Lanser, celles-ci lui permettent de proposer une idéologie différente et de participer aux débats de l'époque. À titre d'exemple, à travers un long passage très solennel, Senécal tente d'imposer sa vision de l'amour et de l'attirance comme des forces irrésistibles, des réflexes humains naturels et irrépessibles:

L'attente monotone qui clouait Richard Smith à la porte de la gare ne constituait peut-être rien que l'action réflexe [*sic*] du premier homme attendant que la première femme apparaisse, dans la révélation, dans l'éblouissement. L'attente s'était continuée à travers les âges, elle se continuerait à travers les siècles à venir. [...]

Peut-être ne se trouvait-il là que parce qu'il fallait qu'il y fut [*sic*] [...]. Puisque chaque atôme [*sic*] a sa place fixée dans la création, puisqu'aucun n'en pourrait bouger sans déranger l'harmonie, pourquoi sa misérable existence de pygmée serait-elle laissée à la direction de son propre caprice?

Cette femme qui s'en venait vers lui avec son âme tragique, son cœur assoiffé d'amour comme tous les cœurs vraiment humains, avec sa chair conquise ne continuait-elle pas l'élan de la première femme jetée dans les bras de l'homme? Ne subissait-elle pas la loi de l'attraction qui régit les êtres, qui les conduit l'un vers l'autre, aveuglement [*sic*]? (DO, p. 77).

Omnisciente, la narratrice-auteure formule de grandes vérités qui dépassent les événements racontés; son regard balaie l'histoire depuis les origines jusqu'à un futur lointain. Elle détient une connaissance profonde du monde, ce qui contribue sans aucun doute à asseoir son autorité. Par ailleurs, selon ces « vérités » de l'univers, l'amour et le désir sont une pulsion innée, impossible à combattre<sup>8</sup> et empreinte de beauté. C'est même la « création », naturellement harmonieuse, qui les a voulus ainsi. La nature de ce qui unit fondamentalement l'homme et la femme s'oppose clairement, dans cette vision, à celle des idéologues traditionnels, pour qui amour rime plutôt avec mariage et devoir. Et il n'y a qu'un pas à franchir, au fond, pour affirmer que la loi universelle et incontournable de l'amour devrait avoir préséance sur les normes sociales et chrétiennes. En effet, pourquoi et comment essayer de contraindre ou de contrecarrer une telle force par les institutions humaines ? Le contrat de mariage, basé sur la conscience du devoir et sur une part de renoncement<sup>9</sup>, se voit pulvérisé par la toute-puissance du désir amoureux.

En proposant une telle conception de l'un des fondements de la société, Senécal participe sans aucun doute aux débats qui ont cours à son époque. Mais ces réflexions ont aussi une autre fonction. Dans le roman, en effet, elles mettent en place un cadre de valeurs dans lequel

---

<sup>8</sup> Senécal donne encore plus de force à cette conception en utilisant les effets de l'antonomase (l'emploi de noms communs comme des noms propres), c'est-à-dire en personnifiant l'« Amour », « Éros » et le « Destin ». Ceux-ci prennent de cette façon l'allure de divinités douées d'un pouvoir bien supérieur à la volonté humaine, comme dans l'exemple suivant: « Des amoureux étaient enlacés, leurs lèvres se cherchaient. Ils distinguaient vaguement ces figures de songe, ces yeux qui ne devaient rien voir que l'Amour troublant embarqué avec eux, qu'Éros palpitant, maître de leurs cœurs » (DO, p. 63).

<sup>9</sup> Beauvoir décrit ainsi le mariage traditionnel: « Généralement ce n'est [...] pas par amour que se décident les mariages. [...] Il s'agit de transcender vers l'intérêt collectif l'union économique et sexuelle de l'homme et de la femme, non d'assurer leur bonheur individuel. [...] Il ne saurait être question de fonder l'entreprise d'une vie, considérée sous son aspect social, sur un caprice sentimental ou érotique » (1949, t.2, p. 24).



le comportement de l'héroïne se trouve expliqué et justifié<sup>10</sup>. En somme, elles permettent de protéger Camille, de même que Richard, des condamnations hâtives dont ils pourraient faire l'objet de la part des lecteurs, et ce faisant, de protéger également le roman lui-même et la démonstration qu'il s'efforce de faire. « L'Amour agit malgré eux, il est plus fort que la volonté humaine », laisse entendre la voix narrative. « Camille n'est pas cette femme dévergondée que vous pourriez imaginer », etc. De multiples passages pris en charge par l'instance narrative semblent également poursuivre cet objectif en insistant sur la vertu et l'innocence de la protagoniste et sur les traits « idéaux » — selon les critères de l'idéologie dominante — de l'homme et de la femme tombant amoureux :

Elle sauta dans la chaloupe, lui offrit les rames et son sourire qui invitait. Lui, *robuste et fier*, vint s'asseoir en face de cette *enfant pure* qui ne craindrait pas parce qu'*elle ignorait la vie* et parce qu'*elle s'ignorait*. Tous deux partirent sur la barque enchantée où le redoutable Amour allait venir s'asseoir (*DO*, p. 27, nous soulignons).

Richard n'est pas un mâle sournois ni Camille une femme concupiscente. De plus, la voix narrative sollicite une attitude compréhensive de la part du lecteur. Elle présente la protagoniste comme une jeune femme plutôt malheureuse, et décrit son comportement comme une quête légitime de bonheur : « Son père mort, sa mère morte, à dix-sept ans et demi, elle était orpheline. [...] Les jours de mélancolie, de tristesse et de solitude vécus depuis ce jour! » (*DO*, p. 31). Ils nourrissent l'immense besoin d'amour qui pousse Camille à épouser Robert (« elle crut éprouver l'amour, "l'amour plus fort que la mort" », *DO*, p. 32), puis à espérer l'amour d'un autre : « L'amour de cet homme [son mari] n'avait pas même endormi ses souffrances natives [...] » (*DO*, p. 33), « [a]lors elle se remit à appeler vers celui qui devait venir, à qui son âme était donnée depuis toujours, celui vers qui elle avait été conduite à travers les âges » (*DO*, p. 35). D'une certaine façon, en adoptant une attitude empathique envers son héroïne, la narratrice-auteure indique au lecteur la façon dont elle aimerait que soient reçues Camille et son histoire. Ainsi, l'ensemble de cette mise en place semble servir un objectif précis : montrer qu'une jeune femme, même la plus droite, peut se retrouver sur un chemin de traverse, y être acculée par le Destin — une série de malheurs et de hasards : deuils, solitude, voyage de nocces interrompu (certes pas le moindre de ces

---

<sup>10</sup> Selon Lanser, le type d'autorité discursive que les écrivaines recherchent principalement en adoptant le mode auctorial est celui de pouvoir établir des « mondes » différents et les maximes qui régissent leur fonctionnement (1992, p. 22).

hasards), mauvais *timing* des rencontres et puissance irrésistible d'un sentiment comme la passion amoureuse<sup>11</sup>.

Cependant, nous l'avons vu avec l'agentivité du personnage, le récit mêle subtilement à ces « hasards » un certain nombre de causes attribuables cette fois à l'ordre social et aux contraintes qu'il fait abusivement peser sur la femme: oisiveté imposée à la jeune fille, absence de liberté et de possibilités d'épanouissement, impuissance de la femme mariée, institutions sociales inflexibles. Comme le montre l'attitude des grands-parents, agents de la Loi, cette dernière enserme la femme dans un carcan étroit et rigide. Le Destin, cette fois « sous forme de normes sociales » (Verduyn, 1992a, p. 63), pèse trop lourd et, par son aveuglement et son obstination, pousse la jeune femme à se distancer des valeurs de sa société, à les mettre de côté pour enfin exister: « En être, tout de même, à courir un homme qu'elle aurait dû fuir à jamais au nom de ses serments, de l'honneur! Elle, la solitaire, l'assoiffée d'idéal, la chercheuse d'infini » (*DO*, p. 41). Camille elle-même s'étonne d'en être réduite à se lancer dans l'infidélité ! Ainsi, les stratégies de la voix auctoriale se révèlent très efficaces: l'autorité et l'apparente objectivité associées à celle-ci permettent d'imposer une vision critique de l'idéologie dominante et de la place des femmes, de lui donner des assises (une perspective sur l'amour et la société qui la soutienne) tout en évitant à l'auteure de trop se compromettre. Elle ne fait, semble-t-il, que consigner « ce qui s'est réellement passé »; elle dénonce, mais de manière indirecte, l'air de ne pas y toucher.

Toutefois, la voix narrative de *Dans les ombres* est loin d'être neutre. Son empathie très marquée pour l'héroïne prend presque toujours le pas sur le regard au jugement suspendu (en apparence du moins) du narrateur omniscient classique. En effet, comme nous l'avons mentionné plus tôt, la conscience focalisatrice est celle de Camille presque tout au long du roman, à l'exception de courts chapitres dans lesquels l'instance narrative s'attache au point

---

<sup>11</sup> Notons que justifier de la sorte le comportement de la protagoniste a aussi pour effet de nier en partie son agentivité. En effet, en affirmant que Camille n'est pas vraiment responsable de ce qui se passe en elle, l'effet est double: on « rehausse » la sympathie du lecteur pour la jeune femme (il ne la condamne pas ou la condamne moins), certes, mais on réduit aussi le libre arbitre auquel peut prétendre celle-ci. Le contraste est d'ailleurs frappant, parfois, entre ce que manifeste Camille lorsqu'elle est focalisatrice ou qu'elle prend la plume (comme nous l'avons vu, elle se montre assez volontaire et audacieuse) et ce que dit d'elle la voix narrative, à d'autres moments (Camille est un être égaré, une victime des circonstances, elle a pâti d'avoir été laissée seule avec des lectures d'influence équivoque, etc.). La narratrice semble vouloir atténuer le caractère trop affirmatif de son héroïne, rendre son comportement plus acceptable. Comme le suggère Lanser, « [t]hese narrators attempt, in other words, to balance "masculine" assertiveness with "feminine" concern for audience » (1992, p. 91).

de vue des deux amants à la fois ou de Richard seul, et des quatre lettres écrites par Robert et Richard. De plus, il y a une identification souvent totale entre protagoniste féminine et voix narrative: les marques de la subjectivité de l'héroïne, telles que les exclamations spontanées et les marques d'emphasis dans le passage cité au paragraphe précédent, sont omniprésentes. Ainsi, la voix narrative créée par Senécal donne préséance au point de vue de Camille; les pensées de cette dernière, sa façon de voir et de dire son expérience (par le biais du monologue intérieur) constituent l'essentiel du récit. Ce faisant, cette voix prend un certain risque, celui de perdre en partie son prestige narratif (une voix aussi clairement féminine n'a pas la même aura qu'une voix plus neutre, ou masculine) et sa crédibilité (en se montrant plus subjective<sup>12</sup> et en trahissant sa solidarité avec un personnage controversé). En revanche, passer par un exemple concret, soit l'expérience de Camille, se couler dans l'intériorité du personnage féminin pour montrer ce qu'il ressent, la logique qui l'amène à être infidèle, rend la démonstration particulièrement convaincante: « Voilà l'esprit de révolte qui couve chez les femmes et risque d'éclater si l'on continue de leur imposer une vie aussi étriquée... »<sup>13</sup>. Comme l'explique Saint-Martin au sujet de *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, « [l]e discours de l'instance narrative amplifie et soutient le personnage, en lui prêtant une voix pour s'exprimer; inversement, le détour par un cas particulier enracine la réflexion féministe de l'instance narrative dans une situation concrète et lui évite le didactisme et l'abstraction » (1998, p. 78).

Par ailleurs, tout en soutenant la protagoniste, la voix narrative lui fait endosser les remarques les plus susceptibles d'être condamnées, comme dans l'exemple suivant: « Elle se redressait, clamait sa révolte à Dieu. Elle ne subissait plus que l'envoûtement de son dieu humain, un dieu faible et misérable comme elle, hélas! mais qui se penchait vers elle les mains pleines de bonté, de tendresse et de pardon » (*DO*, p. 81). Dans ce passage, le Dieu chrétien est indirectement décrit comme dur et sans amour. Toutefois, l'auteure s'en dissocie d'une

---

<sup>12</sup> Un critique de l'époque reprochera d'ailleurs à Senécal de ne pas avoir donné la chance à l'époux de faire valoir son point de vue... Bref, de ne pas avoir été un narrateur à l'image de Dieu, équitable envers ses créatures.

<sup>13</sup> Comme le montre Lanser au sujet de l'écrivaine anglaise Jane Austen, l'objectif avec l'utilisation du discours indirect libre peut être effectivement double: « Austen's use of an "indefinite" free indirect discourse [...] allows the narrator an equivocal participation in the thoughts of her characters. [...] I want to suggest, however, that in Austen's novels free indirect discourse also serves the inverse purpose: to authorize not characters but the narrator herself. Free indirect discourse may embed maxims in the more contingent authority of a character's perception in which the narrator's participation is ambiguous. Such "hybrid" discourses that blur narrative responsibility [...] become in Austen's novel a critical mechanism for suggesting a narrative stance whose attribution cannot be verified » (1992, p. 73-74).

certaine façon en faisant assumer ces pensées à l'héroïne. Le même phénomène s'observe quand il est question de la structure familiale patriarcale:

Ah! cette vie avec deux vieillards aux toujours mêmes tranquilles et plats soucis! Et lui, son mari, son mari, — et elle eut un sourire méprisant — qui dormait paisiblement là-bas en songeant à cette chère Camille qu'on pouvait bien laisser ici. Elle était si sage, si honnête. Ne comprenait-il pas qu'elle s'éloignait de lui, qu'elle était prête à fuir n'importe où pourvu que, là, quelqu'un s'aperçut [*sic*] de son existence? (*DO*, p. 42).

Ce ton sarcastique, cette révolte contre le sort réservé aux femmes et la naïveté de ceux qui en profitent, les hommes, sont encore pris en charge par l'héroïne; les multiples passages fluides entre le discours indirect du personnage, son discours indirect libre et le discours de l'instance narrative permettent de glisser subtilement vers le monologue intérieur et d'attribuer à la protagoniste les idées les plus contestataires. De même, les passages les plus critiques du comportement des hommes sont toujours émis par la voix du personnage féminin. À la fin du récit, par exemple, on lit ces commentaires au sujet de Richard: « Il était homme, lui. Et l'amour, cet amour spiritualisé, le seul qu'elle eût pu lui offrir toujours, c'est tellement secondaire pour un homme. Mais elle oublie comme on sait oublier quand on aime » (*DO*, p. 148). Dans ce passage, où l'on bascule subitement en discours direct, la voix narrative se fait particulièrement véhémence: on a l'impression que protagoniste et narratrice-auteure s'indignent d'une même voix de la superficialité de l'amour masculin. Ainsi donc, instance narrative et héroïne s'autorisent et se soutiennent l'une l'autre. En nimbant sa protagoniste d'innocence, voire de traditionnalisme, Senécal créait un paravent idéal derrière lequel se dissimuler en partie<sup>14</sup>. Cette stratégie lui permet d'aller assez loin, d'exprimer des opinions contestataires en évitant de trop s'exposer puisqu'elle ne les formule pas en son nom. Tout en voulant faire un éclat, l'écrivaine de *La Patrie* ne souhaitait pas, sans doute, se mettre définitivement à dos un lectorat critique influent.

D'autre part, comme nous l'avons dit plus haut, le roman nous présente aussi, brièvement, les points de vue de Robert et de Richard. Or, donner à lire les émotions qu'éprouvent les deux

---

<sup>14</sup> Rappelons que, selon Lanser, un narrateur qui tend à effacer sa présence a plus de chances d'être considéré comme une source digne de confiance qu'un narrateur qui, au contraire, énonce des opinions et des jugements, et les assume comme siens. Si le lecteur est en désaccord avec les commentaires formulés, en effet, ce dernier type de narrateur risque de perdre sa crédibilité et son influence sur lui.

hommes semble viser ici une fin précise<sup>15</sup>. En effet, cette technique nous permet de découvrir qu'ils souffrent eux aussi de la rigidité de l'idéologie, même si c'est dans une moindre mesure. Par exemple, Robert, qui semble à tout point de vue privilégié par l'ordre social — il est en outre « L'Heureux » possesseur de Camille — finit lui aussi perdant, à l'instar de la protagoniste et de son amant. De façon à remplir les exigences liées à son rôle masculin — travailler, se tailler une place enviable sur le plan professionnel —, il s'est éloigné de sa femme dans tous les sens du terme, et a perdu l'estime et l'affection de celle-ci: « J'ai eu tort, je le sens aujourd'hui. J'aurais dû aller te chercher depuis des mois, fallut-il [*sic*] abandonner position, carrière. Mais voilà. J'étais trop lâche et ambitieux à la fois » (*DO*, p. 88), écrit-il à Camille. Ainsi, l'idéologie et ses rôles sexuels rigides n'apportent que souffrance dans *Dans les ombres*, aux femmes mais également aux hommes. De manière stratégique, la voix narrative prend soin de distiller cette philosophie, de l'étendre à plusieurs personnages de la jeune génération. Faire appel à des figures masculines permet sans doute à l'auteure d'imposer avec encore plus de crédibilité ses conceptions. En revanche, le fait que les critiques les plus virulentes soient émises par la figure féminine est aussi significatif. Tel que le souligne Felski (1989, p. 117), comme ce sont les femmes qui pâtissent le plus des contraintes de l'ordre patriarcal (et profitent de bien peu de ses privilèges), ce sont elles en général qui décident de monter au front.

Ainsi, les différents types de discours que déploie la voix auctoriale (discours indirect, indirect libre et direct) sont employés pour donner forme et force à une vision dissidente de l'ordre établi et du sort réservé aux femmes. Et cette vision est clairement féminine. En effet, par son parti pris pour l'héroïne, *Dans les ombres* s'éloigne de la forme réaliste classique et tend à accentuer l'association entre instance narrative, auteure et personnage. Le récit est donc pris en charge par une voix « féminisée », qui aborde un problème typiquement féminin et, plus largement, la condition féminine. Cependant, dans le même temps, la narratrice-auteure se distancie des propos les plus audacieux de l'œuvre, véhiculés surtout par l'héroïne. In saisissable, Senécal semble vouloir imposer le point de vue de la figure féminine tout en atténuant les marques de son agentivité, mettre en relief un propos féministe tout en le voilant et en préservant, coûte que coûte, son apparente neutralité. En bref, elle dénonce mais de manière oblique, en évitant de trop prêter le flanc à la critique. Ainsi, les stratégies de la voix

---

<sup>15</sup> En plus d'avoir pour effet de remettre en question l'existence d'une réalité univoque (Frye, 1986), comme nous l'avons relevé plus haut.

narrative sont à double tranchant: elles préservent l'autorité de l'instance narrative et donc celle de l'écrivaine (jusqu'à un certain point) mais diluent la portée de son œuvre. L'auteure de *Dans les ombres* est cependant l'une des premières au Canada français à s'engager dans un projet essentiel, à savoir

[...] the construction of diverse fictional « worlds » whose narrative voices mediate the imperatives of knowing and judging associated with the realist enterprise. The aim, in other words, to re-present [...] people and experiences « as they are » — in their diversity — and at the same time guide the reader's judgment toward what « should be » (Lanser, 1992, p. 124).

Nous le verrons dans la section qui suit, ce que Senécal met avant tout en relief dans le monde tel qu'elle le représente, et en particulier par le biais d'une intrigue sentimentale atypique, c'est l'immense soif d'épanouissement et d'accomplissement des femmes, et l'impossibilité pour elles de l'assouvir dans l'ordre social traditionnel.

### 3.3 Une intrigue amoureuse non convenue et inconvenante

À première vue, Éva Senécal ne déjouait pas les attentes en choisissant de raconter une histoire d'amour. Comme le soulignent DuPlessis et Miller, l'amour, considéré comme le domaine par excellence des femmes (voire le seul qui leur soit véritablement accordé) alimente déjà, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, la majorité des romans féminins occidentaux. Au Canada français, le mouvement néo-romantique des années vingt, dont Senécal est l'une des figures marquantes, a aussi fait du désir amoureux son thème central. Or, cette voie semble considérée comme acceptable pour les écrivaines, comme en témoignent les prix accordés à plusieurs recueils publiés par cette nouvelle génération de femmes poètes<sup>16</sup>. Cependant, dès les premières pages de son récit, Senécal annonce ses couleurs. Par l'entremise d'une intrigue

<sup>16</sup> On peut penser que cette poésie a été particulièrement bien reçue (officiellement du moins, si on compare sa réception à celle du premier roman de Senécal) en raison d'une lecture critique qui a eu tendance à simplifier et à réduire son propos. Selon Bolla et Robert, dans les années vingt, en effet, « on vit avec bonhomie et sans trop de sérieux des auteurs féminins s'écarter de l'idéologie traditionaliste » (1978, p. 55), tout en s'assurant de rendre leurs écrits inoffensifs. La critique d'alors est quasi unanime à évacuer « les aspects les plus dangereux en en faisant une œuvre « anesthésiée » qu'il est alors facile de qualifier de « poésie de jeunes filles romantiques » » (1978, p. 61). Peut-être parce que *Dans les ombres* (comme *La chair décevante* de Jovette Bernier, paru la même année) allait encore plus loin, que la contestation qu'il formulait se faisait plus explicite — on peut aussi imaginer qu'il est plus difficile de détourner ou de vider de son sens un roman qu'une série de poèmes —, la critique a refusé de faire les mêmes concessions que pour le courant poétique féminin.

sentimentale, elle raffine sa critique de l'idéologie patriarcale. En mettant en place une intrigue romantique « révisée », l'écrivaine semble bel et bien s'engager dans le projet caractéristique des fictions féminines (et féministes) du XX<sup>e</sup> siècle: questionner la structure du roman d'amour, contester les contraintes qu'elle reflète et avalise, et s'affranchir de ses conventions pour raconter une autre version de la réalité et des aspirations féminines.

En effet, *Dans les ombres* ne met pas en scène l'intrigue féminine convenue, telle que la décrivent DuPlessis et Miller, avec sa résolution dans le mariage ou dans la mort de l'héroïne, sorte de punition « cosmique » pour avoir transgressé les règles sociales. Dès l'amorce, le roman semble faire appel au scénario de la romance hétérosexuelle, mais pour mieux l'ébranler. Ici, le mariage a déjà eu lieu. De surcroît, il n'a pu être consommé et les nouveaux époux sont séparés. Ce que DuPlessis nomme « writing beyond the ending » débute ainsi dès les premières pages et s'étend sur tout le roman: *Dans les ombres* fait le récit d'un temps suspendu qui permet à l'héroïne de se vivre comme sujet et d'explorer ses possibilités avant de devenir pleinement « épouse de ». De plus, la romance n'est pas vécue avec un futur époux mais avec un autre homme, interdit. En représentant une relation illégitime, condamnable selon les principes moraux de l'époque, et en la nimbant de romantisme et de beauté, Senécal défiait les prescriptions de sa société. Par ailleurs, l'accident de voiture qui met fin au voyage de noces et provoque la situation atypique du couple est un événement qu'on peut apparenter aux éléments anti-réalistes décrits par Miller et qui traduisent une volonté d'ébranler l'ordre social et symbolique. A priori, cet événement — et en particulier peut-être le fait de différer la nuit de noces — peut sembler incongru, inutile selon la séquence romanesque attendue<sup>17</sup>. Or, il constitue la brèche à partir de laquelle l'héroïne va envisager un destin différent pour elle-même et sortir de la soumission conjugale.

Dans le roman de Senécal, donc, le mariage n'est ni le point fort ni l'aboutissement de la vie de l'héroïne, même si l'époux, Robert, est un « bel homme », jeune, promis à un brillant avenir, aimant et tendre. Camille n'est pas heureuse; elle cherche autre chose. Et l'intrigue déployée permet de décrire cette réalité, réalité bien différente de celle que véhiculent les

---

<sup>17</sup> Plusieurs critiques vont reprocher en effet à Senécal d'avoir construit une intrigue « en marge du sens commun » (Larivière, 1931a, p. 5). Séraphin Marion, par exemple, affirme que les ficelles tirées pour empêcher la réunion des époux, et leur première union physique, frisent « le comble de l'in vraisemblance »: « Ce benêt de mari est tellement pris par ses affaires qu'il ne peut, en pleine lune de miel, s'accorder un seul moment de répit [...] Vraiment mademoiselle Senécal nous la baille belle » (1932, p. 346).



structures littéraires dominantes. D'ailleurs, ce qui détermine le déroulement de la trame narrative, ce ne sont pas tant les inflexions de deux cœurs amoureux que la volonté de Camille de s'affranchir, cette ambition personnelle, condamnée à être refoulée chez les femmes, qu'évoque Miller. L'intrigue met au premier plan la quête de soi de l'héroïne et permet de formuler une critique de l'idéologie patriarcale et de ses institutions. En effet, incapable de se vivre comme sujet et privée d'agentivité au sein du mariage, la protagoniste cherche une autre voie (et sa voix) à travers un désir qui défie la Loi<sup>18</sup>. L'amour illégitime ébranle les assises de l'ordre traditionnel et menace la société. Cependant — et c'est d'autant plus intéressant —, cette autre voie a aussi ses limites du point de vue de l'agentivité du personnage féminin comme de l'intrigue. Parce qu'il s'agit encore de se réaliser à travers un homme ainsi qu'à l'intérieur d'une culture qui réduit les femmes à un état de dépendance affective, sociale et économique, la relation hors mariage ne peut pas non plus représenter une option valable ni se dénouer de manière positive. La marque du rapport adultère, comme celle du lien marital, est finalement de ne pouvoir offrir à l'héroïne une voie pour s'accomplir. Les conventions qui régissent la vie des femmes — que ce soit celles de l'amour romantique ou du mariage traditionnel — n'offrent pas de possibilité d'épanouissement satisfaisante.

Les ressemblances entre les deux compagnons de Camille, de même qu'entre les deux rapports de couple, tendent à appuyer cette perspective. En effet, les prénoms des deux hommes (ils commencent tous deux par la lettre R et sont bisyllabiques), et leurs traits physiques et psychologiques sont extrêmement similaires. Robert et Richard sont de beaux hommes stéréotypés: ils sont robustes et volontaires, en même temps qu'ils sont capables de douceur et de tendresse (la touche romantique plus moderne...). Enfin, ils sont des « meneurs d'hommes » plutôt que de simples employés. De l'aveu de Camille, d'ailleurs, si tout s'était passé comme prévu, son époux aurait très bien pu être l'objet de sa passion: « Pauvre Robert, il n'aurait eu de tort que celui d'être obligé de partir. Autrement, il l'eût conquise sans doute. Et ce bouleversement de trois existences n'existerait pas » (*DO*, p. 121). D'une certaine façon, Senécal fait subir aux figures masculines ce que l'ordre patriarcal impose à la femme: elle leur retire toute singularité. Ce faisant, elle souligne une fois de plus que les relations aux

---

<sup>18</sup> Rappelons que, comme le suggère Heinich, l'enjeu premier des romans mettant en vedette une femme adultère n'est pas tant la satisfaction amoureuse ou sexuelle que l'accomplissement identitaire, l'accès à un soi propre, autonome, reconnu comme tel et irréductible à autrui (1996, p. 206).



partenaires masculins sont avant tout le véhicule de la quête de réalisation de son héroïne<sup>19</sup> dans le roman. D'autre part, cela permet de traduire une réalité fondamentale de la vie des femmes: les hommes sont le seul « moyen » dont elles disposent en société traditionnelle pour s'accomplir et s'épanouir. Les similitudes entre la vie que mènent les deux hommes font d'ailleurs ressortir, par contraste, la pauvreté des possibilités offertes à la femme: alors que les premiers sont libres de leurs mouvements, voyagent, ont connu ou peuvent connaître d'autres femmes (Richard) et subliment leur énergie dans une carrière gratifiante, la figure féminine est entièrement soumise à leur désir, à leurs choix de vie. Le fossé qui sépare Camille des deux figures masculines (qui cumulent les droits et privilèges) est beaucoup plus important que les contrastes superficiels qui distinguent les deux hommes entre eux. Si Camille dispose d'un pouvoir, celui de retirer son amour pour le donner à un autre, celui-ci est bien relatif: la jeune femme devra se plier aux droits du mari ou renoncer à toute sécurité et à son honneur pour suivre Richard. Sans que ce soit exprimé de manière explicite, nous sommes amenés à penser que ce sont des changements de fond, sociaux et politiques, plutôt que seulement privés, qui peuvent transformer les rapports hommes-femmes et la réalité de ces dernières en société<sup>20</sup>.

*Dans les ombres* rend bien, d'ailleurs, la démesure des espoirs que les femmes mettent dans l'amour. Alors qu'elle est passionnée, avide de découvertes, la protagoniste ne peut faire quoi que ce soit de cette énergie sinon la sublimer dans un désir ardent d'amour. Cette réalité et les excès qu'elle entraîne sont suggérés dans le texte par les pouvoirs attribués au futur amoureux, les figures plus grandes que nature auxquelles il est associé, de même que le sème de la folie en lien avec le désir amoureux: « quelqu'un allait venir *tout combler, tout embellir*. [...] Elle le sentait là, [...] *héros fantastique* accoudé au paysage, tout contre son âme. *Son sang battait ses artères, son cœur frappait de grands coups* dans sa poitrine. elle lui tendait des bras d'*illuminée* » (DO, p. 16-17, c'est nous qui soulignons). Cette nécessité pour les

<sup>19</sup> DuPlessis le souligne, « [n]ewly achieved legal, economic, and political rights unfixed the modern woman from the limited "personal centre" of "husband and brother". Thus the "incessant and remorseless analysis of falling into love and falling out of love" gives way to a fiction "more critical of society" precisely because it is more critical of romance » (1985, p. 48-49).

<sup>20</sup> Ainsi, bien qu'ils soient opposés dans ce qu'ils représentent pour Camille au départ (l'un est associé à l'assujettissement à son rôle traditionnel, l'autre à la liberté, au fait de se vivre et d'agir en tant que sujet), Robert et Richard finissent par être assimilables, tous les deux, à des options non compatibles avec les véritables aspirations de l'héroïne. D'ailleurs, si le choix libre d'un amour semble le prélude à une vie telle que Camille la désire, le récit se clôt sur l'image d'une héroïne affaiblie, dont les énergies s'étiolent dans la maladie, tandis que son amant a pris le large.

femmes de canaliser toutes leurs aspirations dans l'amour d'un homme mène à une sorte de folie des grandeurs qui annonce son revers: un choc violent avec le réel, la déception et éventuellement, comme le suggère l'état de Camille à la fin du récit, le pendant négatif de la frénésie qui la consumait au début: la dépression, la neurasthénie.

Ainsi, cette double histoire de formation d'un couple (l'union traditionnelle d'un côté, la passion interdite de l'autre) recèle une perspective critique sur la réalité des femmes à l'intérieur de la société. Ce thème détermine la structure du roman: la seule voie offerte aux femmes (l'intrigue conjugale et amoureuse) les empêche d'exister comme sujets au sens fort. Vivre à travers un homme uniquement ne peut qu'être profondément insatisfaisant, voire aliénant. L'intrigue conventionnelle est donc scindée — le mariage et l'amour sont dissociés — et se termine mal. Et le dénouement traditionnel (apothéose dans le mariage ou mort de la protagoniste) a été remplacé par un dilemme sans issue véritable: l'héroïne ne peut, en toute connaissance de cause, ni acquiescer à sa propre sujétion dans le mariage ni accepter la dépendance totale envers son amant (la perte du peu de droits et de considération dont elle bénéficie comme femme mariée). N'en déplaise aux critiques qui ont lu la conclusion de *Dans les ombres* comme une leçon moralisatrice<sup>21</sup>, le retour à la « raison » de l'héroïne est un constat d'impuissance beaucoup plus qu'un repentir. À l'instar de l'union malheureuse entre Camille et Robert, que scelle définitivement le dénouement, la société patriarcale et la femme-sujet ne peuvent se conjuguer autrement qu'en entraînant la souffrance des deux partenaires. Enfin, mettre en scène une relation amoureuse illégitime est en soi un commentaire critique sur l'institution du mariage de même que sur une idéologie qui prône la « pureté » et l'« innocence » de la femme.

En plus de la critique du destin féminin et de l'institution du mariage, il y a dans le roman de Senécal un désir certain — même s'il est ambigu — de remettre en question les stéréotypes qui caractérisent les comportements dits « masculins » et « féminins » (dimension essentielle des fictions féministes du XX<sup>e</sup> siècle selon DuPlessis<sup>22</sup>). Dans *Dans les ombres*, la virilité et

---

<sup>21</sup> Jean Bruchési, par exemple, écrit que *Dans les ombres* « peut l'être [moral] à la rigueur s'il suffit à un roman, pour être moral, de bien finir » (1932, p. 16).

<sup>22</sup> Rappelons que, selon celle-ci, la poétique de la dissidence (« the poetics of critique »), développée par les écrivaines du XX<sup>e</sup> siècle, cherche notamment à mettre au jour le caractère construit des identités sexuelles, de leur polarisation et des sphères sexuelles séparées. Malgré ses ambivalences, l'œuvre de Senécal nous paraît porteuse de ces préoccupations.

la féminité apparaissent souvent comme des rôles empruntés, donc artificiels. De surcroît, ils semblent problématiques pour une femme qui tente de se définir et d'agir de façon authentique. En effet, le personnage de Camille oscille perpétuellement entre des traits traditionnellement associés au masculin et des attitudes plus conventionnellement féminines. C'est le cas, par exemple, dans le passage suivant (déjà cité en partie):

D'un pas rapide, elle contourna la maison, prit le sentier du lac. Elle sentait maintenant en elle une ardeur frémissante. Comme les guerriers fabuleux partant à la conquête d'un empire, elle jouissait déjà de son triomphe. Tout à l'heure, l'homme aimé la ferait reine dans un regard (*DO*, p. 40).

Ainsi, afin de se définir en accord avec ses pulsions — désirer, conquérir, etc. — l'héroïne semble devoir se glisser dans la peau de personnages masculins: les mots et les représentations culturelles de femmes actives et désirantes lui font défaut. Puis, quand il s'agit de se visualiser dans la relation amoureuse, il n'est plus question de roi (ou, mieux, de reine triomphante) contemplant son trésor, l'homme aimé: d'actrice active, elle devient objet du regard. Comme si l'image d'une figure féminine puissante ayant conquis sa proie, l'homme désiré, invraisemblable dans le contexte patriarcal, ne pouvait être évoquée. La dialectique traditionnelle du désir reprend le dessus — c'est l'homme qui la *fait* reine. L'élan de la partenaire féminine est figé; elle retourne à une position passive. Camille semble déchirée entre le rôle du héros actif et celui de l'héroïne traditionnelle, en attente de celui qui la transformera en princesse ou en jeune mariée comblée. Sans dénoncer ouvertement la construction des genres sexués et leur polarisation dans la relation romantique, l'auteure parvient, par ce type de revirement métaphorique, à saper leur caractère d'évidence. C'est aussi le cas dans la scène où Camille entreprend une expédition en forêt. Comme nous l'avons observé plus haut, elle se compare d'abord à un « vigoureux lutteur » (*DO*, p. 49), puis aux défricheurs fiers et énergiques. Cependant, alors qu'elle marche en pleine forêt, personnifiée en colon combatif et autosuffisant, elle glisse et se blesse, appelle l'homme aimé à sa rescousse, et se transforme brusquement en femme-enfant fragile:

Pourvu qu'il vienne, mon Dieu, songea-t-elle. Alors elle pourrait dormir, se reposer. [...] C'était touchant cette voix qui répétait sur une note plaintive ce même mot, ce même nom: Richard, Richard. [...] Tout près, la robuste personne de Richard Smith apparut. [...] Elle laissa tomber sa tête sur son épaule, se mit à pleurer avec de courts sanglots étouffés. C'était si bon de le sentir là, d'être une petite chose fragile qu'il protégerait (*DO*, p. 51-53).

La scène, qui fait appel à tous les stéréotypes d'une histoire à l'eau de rose, a quelque chose de la caricature. Et sa mièvrerie étonne presque sous la plume d'Éva Senécal (celle-là même qui se défendait d'être une oie blanche!). Que pouvons-nous en retenir sinon que se définir en tant que femme dans une société patriarcale impliquait d'être constamment ballottée d'un extrême à l'autre, sans possibilité de cohérence intérieure ? La féminité traditionnelle et le fait d'être sujet désirant et agent sont inconciliables<sup>23</sup>. Accentuer ces divisions intérieures dénote un certain regard critique porté sur le processus de socialisation auquel sont soumises les femmes. Même si ces scènes conservent un caractère équivoque — elles correspondent à des moments de bonheur pour l'héroïne et le commentaire dissident qu'on peut y lire reste indirect —, elles participent à la perspective critique que véhicule le roman.

Toutefois, la volonté de mettre en relief ce qui sous-tend la relation amoureuse — l'inégalité des partenaires, la vulnérabilité de la femme<sup>24</sup> — est parfois manifeste, comme dans la description du rapport qui s'établit peu à peu entre les amants (voir le chapitre II de notre mémoire, section 2.1.2.2). S'y révèlent le déséquilibre qui s'installe et l'attitude dominatrice de l'amant. De plus, le malaise ressenti par la protagoniste et sa décision de réagir soulignent aussi le caractère construit et réducteur de la féminité et contestent sa définition: passivité, fragilité, absence de désir. En effet, comme nous l'avons vu avec l'agentivité du personnage, Camille, qui tente de se vivre autrement que passive et complaisante, part à la ville, prend ainsi une distance salutaire et résiste à la sujétion amoureuse. Les lettres écrites à Richard à cette occasion le poussent à se dévoiler davantage et donc à accepter lui aussi d'être vulnérable. Senécal montre ainsi qu'il y a également plus d'une façon d'être pour un homme et plus d'une manière de fonder un rapport de désir ou de couple.

---

<sup>23</sup> « Twentieth-century women writers undertake a reassessment of the processes of gendering by inventing narrative strategies, especially involving sequence, character, and relationship, that neutralize, minimize, or transcend any oversimplified oedipal drama. This occurs by a recognition in various elements of narrative of the "bisexual oscillation" in the psychic makeup of characters, in the resolutions of texts, in the relationships portrayed. In twentieth-century narratives, effort is devoted to depicting masculine and feminine sides in one character [...] » (DuPlessis, 1985, p. 37).

<sup>24</sup> Comme le souligne Valverde, dans les représentations culturelles, « les femmes sont érotisées dans leur impuissance, comme l'indiquent leur jeunesse, leur vulnérabilité physique, leur posture et l'expression de leur visage. Chez les hommes, le pouvoir correspond à l'attrait sexuel, alors que chez les femmes l'équation est inversée » (1989, p. 148). Ainsi, la relation érotique se nourrit de la domination de l'homme sur la femme et de la vulnérabilité de cette dernière en société.

Ainsi, l'amour romantique et son canevas-type viennent perturber, dans le texte, la configuration traditionnelle du lien homme-femme. Cependant, l'une comme l'autre — l'union traditionnelle et la relation romantique — reposent sur la sujétion de la partenaire féminine. Elles se nourrissent toutes deux de l'inégalité sociale entre hommes et femmes, et en sont des reflets. La maladie de Camille (qui paraît correspondre à la mort d'une partie d'elle-même, celle qui rêvait d'autonomie et de liberté) semble provoquée par l'incompatibilité de sa nouvelle identité (comme femme capable de parler et d'agir) et les contraintes auxquelles elle est soumise. Ni les hommes ni la société n'ont parcouru le même chemin que la figure féminine. Bien que ceux-ci aspirent aussi au changement ou l'incarnent, comme Richard, ils n'ont pas renoncé aux privilèges que leur confère le patriarcat. L'ensemble de l'intrigue évoque ainsi la volonté d'affirmation féminine, l'effritement de l'idéologie traditionnelle en même temps que sa puissance, et met au jour un point de vue audacieux et contestataire: les rôles traditionnels et l'idéologie patriarcale nient le droit au bonheur et les véritables aspirations des femmes.

### 3.4 Nature et désir féminin: l'écriture subversive de *Dans les ombres*

L'intrigue sentimentale révisée dans le roman de Senécal permet donc d'y inscrire le désir d'autonomie, de poser un regard critique sur les contraintes sociales et de contester les normes érigées en fonction d'aspirations et de fantasmes masculins. Cependant — et malgré les réserves que nous venons d'émettre —, le désir amoureux tel que le dépeint Senécal est en lui-même une grande nouveauté, sans doute la plus éclatante de l'œuvre. Plus encore, la volonté de dire le désir au féminin façonne l'écriture du roman, lui donne un caractère particulièrement transgressif et fait surgir l'image d'un avenir différent, dans lequel les femmes seront enfin elles-mêmes, désirantes, libres d'aimer, de s'exprimer et d'inventer le monde.

Comme on l'a vu, les prescriptions pour les femmes qui écrivent en 1930, comme pour les hommes d'ailleurs, sont claires: l'amour sensuel et charnel est un sujet honni. De surcroît, lorsqu'une femme s'arroge cette liberté, l'image édulcorée de la femme, de l'écrivaine cette fois, est bouleversée. En abordant le sujet, Senécal et plusieurs autres auteures, telles Jovette Bernier, Simone Routier ou Medjé Vézina, ont brisé la glace — avançant ainsi leurs

collègues masculins<sup>25</sup>. Par ailleurs, comme nous l'avons montré dans le chapitre théorique, le désir *féminin*, dont il est question dans *Dans les ombres*, est particulièrement tabou. En représentant la femme comme un être désirant, Senécal mine une pierre d'assise de l'idéologie traditionnelle: la femme dénuée de désir sexuel et se soumettant à la procréation par devoir chrétien et national. Dans ce contexte, attribuer des désirs charnels à une figure féminine est en soi osé. Et parce que ces désirs se manifestent en dehors de la relation conjugale, la volonté de Senécal de perturber l'image traditionnelle se fait encore plus claire: il n'est pas question ici d'un simple « débordement » pour un mari aimé. Il s'agit d'un désir impérieux, qui sourd malgré de puissants interdits et qui menace le lien conjugal et donc les fondements mêmes de la société. D'ailleurs, le désir féminin tel que le montre *Dans les ombres* se démarque aussi de plusieurs discours plus modernes mais également réducteurs: comme nous l'avons montré en analysant l'agentivité du personnage, la figure féminine ne se contentera pas d'éprouver le trouble que fait naître en elle le désir qu'elle inspire à l'homme, ou encore d'être satisfaite parce qu'on la demande en mariage. Elle ressent elle-même de puissantes pulsions et un désir de conquérir l'objet de sa passion; elle est sujet de son désir et agit en fonction de lui. En ce sens, *Dans les ombres* s'inscrit dans la tradition d'écrits amoureux féministes évoquée par Barbara Godard<sup>26</sup>. Selon elle,

[r]arement a-t-on permis à la sexualité féminine de s'exprimer librement. La situation n'a rien d'étonnant puisque la plupart des histoires d'amour sont racontées du point de vue de l'homme; la femme y joue le rôle de l'Autre, de l'objet à conquérir, à courtiser ou à séduire, après quoi le protagoniste se lance vers de nouvelles aventures. Les histoires traditionnelles présentées du point de vue féminin vont généralement dans le même sens, offrant en corollaire la thématique de la femme courtisée et qui résiste jusqu'à ce qu'on lui offre la plus grande récompense: le mariage. [...] Quelques femmes, quelques auteures ont osé remettre en question la convention littéraire de la féminité passive; elles ont assumé leur sexualité et donné libre cours à leurs désirs. Ce faisant, elles ont transgressé; parler ou écrire librement signifie se ranger du côté des folles et des sorcières... (1992, p. 85).

---

<sup>25</sup> Selon Giguère, qui s'est intéressé au discours amoureux dans la poésie québécoise et canadienne, le plus étonnant est qu'il revienne « non pas à des hommes mais à des femmes d'avoir brisé l'aura de fausse respectabilité et d'avoir abordé franchement le thème [...] ». « Étonnant », parce que « c'est la femme (jeune fille rangée, fiancée vierge, épouse fidèle, veuve courageuse) qui a été davantage opprimée et aliénée par une morale rigoriste. Est-ce la raison qui explique qu'elle ait été la première à se révolter face à une conception de l'amour largement pensée et imposée par des hommes ? » (1984, p. 128-129) s'interroge-t-il avec justesse.

<sup>26</sup> Rappelons que, dans une étude consacrée à deux romans de femmes publiés dans les années quarante, l'un d'Elizabeth Smart, l'autre de Thérèse Tardif, Godard (1992) montre qu'ils appartiennent à une tradition peu connue d'écrits féminins revendiquant le droit à l'amour, contestant les structures sociales et défiant les normes littéraires.

En mettant en scène une héroïne sujet et agent de son désir, en esquisant un désir féminin à l'opposé de la passivité<sup>27</sup>, Senécal refuse les normes sociales et littéraires de sa société et assume une position plutôt marginale. Or, comme pour l'héroïne au niveau événementiel, le désir semble aussi lié, sur le plan formel, à l'envie de s'exprimer avec toute sa singularité. La volonté de dire le désir, le plaisir et la sensualité au féminin travaille l'œuvre et donne sa couleur unique à l'écriture de Senécal.

En effet, la recherche d'authenticité dans le fond et la forme, d'un langage propre à soi, « évocateur et enthousiaste », par rapport à une forme d'expression toute faite (et que critique l'auteure dans le passage métalittéraire cité plus haut), paraît manifeste lorsqu'il s'agit de ce thème. La nécessité de parler de manière détournée d'un sujet à ce point tabou, et le désir simultané de l'aborder franchement, de le laisser imprégner l'écriture, semblent se combiner et déterminer les riches images auxquelles Senécal fait appel<sup>28</sup>. Chez elle, les éléments naturels, en particulier, sont utilisés comme « caisse de résonance » des émotions et aspirations de l'héroïne, et permettent de dire son désir et sa sensualité<sup>29</sup> de façon indirecte. À travers les descriptions de la nature, de sa beauté et de ses rythmes, de son caractère impérieux aussi, la narratrice exprime la puissance du désir féminin et ses nuances particulières. Par son omniprésence dans le texte, cette nature sensuelle témoigne également de l'ampleur de la soif d'amour-passion, et du besoin de l'exprimer librement. Par exemple, au plein épanouissement de l'été est associé celui de Camille comme femme amoureuse et

---

<sup>27</sup> Il nous faut souligner qu'encore une fois, cette position n'est pas exempte d'ambivalence. Même si, à plusieurs reprises, le désir féminin est affirmé sans détours — « Je me suis trompée, absolument trompée. Mon amour n'est pas plus fort que les autres. Il a les mêmes faiblesses, les mêmes exigences. En tout et partout, la nature veut arriver à ses fins » (*DO*, p. 100-101) —, il y a aussi une certaine résistance à le montrer comme aussi impérieux que celui de l'homme. Souvent, l'héroïne paraît risquer de « succomber » au désir de Richard plutôt qu'au sien propre. Elle est aussi davantage capable de se contenter d'un amour « au-dessus de la matière satisfaite ». Chez Senécal, comme nous l'avons vu, les audaces sont souvent suivies de replis, d'affirmations contraires — attitude compréhensible si on prend en compte que déconstruire l'identité féminine stéréotypée et la soi-disant supériorité morale de la femme, c'est renoncer à un certain pouvoir, même limité.

<sup>28</sup> « Dans le climat tant littéraire que social qui règne, les écrivaines sont tenues de transcender leur expérience dans des métaphores, puisqu'elles ne peuvent exprimer directement leurs sentiments. Malgré ces filtres et les images, leur poésie est limpide [...] », remarque également Boisclair (2004, p. 92) au sujet de l'écriture des femmes dans les années vingt et trente.

<sup>29</sup> La description sensuelle de la nature comme moyen détourné d'évoquer l'amour charnel est présente chez beaucoup de poètes romantiques et symbolistes, notamment la Québécoise Medjé Vézina ou la Canadienne Dorothy Livesay (Giguère, 1984). Ce sont aussi principalement des métaphores de la nature qui permettent d'exprimer le désir féminin interdit dans *Villette* de Charlotte Brontë, roman de l'Angleterre victorienne (Joseph, 2000).

désirante. Odeurs, sensations, lumière, images d'implosions avivent les sens et permettent de traduire ce que ressent le personnage:

Le soleil déjà haut chauffait les plantes en pleine croissance et de la terre montait une odeur de fleurs fraîchement épanouies.

Juillet splendide éblouissait.

Renversée sur ses oreillers, elle s'étira longuement, entrevoyant tout un long jour qui lui souriait, habillé de rayons, saturé d'aromates. Son cœur bondit devant cette promesse de vie.

Elle eut [*sic*] voulu étreindre les plantes, les fleurs, les oiseaux, toute cette belle nature qu'elle aimait jusqu'à la frénésie. Le trop plein de tendresse qu'elle portait en elle se déversait ainsi sur les choses insensibles et elle leur savait gré de se laisser aimer (*DO*, p. 15-16).

L'association entre désir inassouvi et éléments naturels culmine dans ce passage et dans les pages suivantes, où interviennent le sème du débordement (« trop plein », « se déversait ») et celui de la folie. Si ce dernier pointe vers la démesure des attentes que la femme canalise dans la relation amoureuse, comme nous l'avons montré plus haut, ce champ sémantique traduit aussi l'intensité du désir féminin, et souligne le fait qu'il n'est pas une réponse-réflexe à un désir masculin. Il prend sa source à l'intérieur même du sujet-femme, se nourrit de sa vitalité et fait appel à tous ses sens. Il peut atteindre, en dehors de la présence de l'Autre masculin, un point paroxystique: « elle aimait jusqu'à la *frénésie* » (*DO*, p. 15), « [d]u fond de son être montait un appel *délirant* » (*DO*, p. 16), « [e]lle lui tendait des bras *d'illuminée* » (*DO*, p. 17), soulignent en effet la puissance de l'appel de la chair chez la jeune femme, son besoin spontané de s'épanouir. Enfin, le désir n'est pas passif, il est une énergie impétueuse: la protagoniste est même reconnaissante envers végétaux et animaux de « se laisser aimer », de lui permettre de laisser libre cours à sa sensualité.

Dans *Dans les ombres*, le monde naturel permet ainsi le recours à un vocabulaire sensuel, étroitement lié au corps et à son désir. Voici quelques exemples: « la bouche veloutée comme un fruit mûr » (*DO*, p. 83), « la douceur émolliente et violette des soirs envahissait la terre » (*DO*, p. 17), « De belles pivoines rouges se fanaient dans un vase [...]. Elle les prit, les baisa doucement [...], ce devait être triste, infiniment, de mourir par un tel matin sans avoir connu l'amour » (*DO*, p. 16). Par sa façon d'évoquer la nature, l'écriture de Senécal se fait subversive: la sensualité du monde physique, et celle du corps féminin capable de ressentir les plaisirs qu'il procure, sont constamment évoquées et font naître une langue proche des



sens et du corps. Par ailleurs, l'isotopie de la nature ne révèle pas uniquement le désir sensuel ou érotique féminin. Liée plus généralement à la figure féminine, elle permet d'évoquer les multiples dimensions de sa quête<sup>30</sup>, ses désirs pluriels (auxquels nous reviendrons à la fin de la présente section) et l'intensité des frustrations et de la douleur du personnage obligé d'y renoncer<sup>31</sup>. C'est dans le fin tissage de descriptions de la nature dans la trame narrative que l'écriture de Senécal montre d'ailleurs, selon nous, toute sa subtilité et son pouvoir d'évocation, comme dans le passage ci-dessous:

Elle effleura du regard le paysage immobile, heurté par endroits, de la montagne aux sombres découpures, aux blocs abrupts, aux pentes douces et sinueuses qui descendaient jusqu'au lac. Toute la clarté du jour semblait comme enfouie dans cette coupe scintillante.

Puis elle détourna la tête, fixa le visage parcheminé de l'aïeule. La bouche mince s'étirait sur des dents jaunes trop longues. Les petits yeux bridés, d'un gris presque blanc, perdaient leur coutumière expression de calme et d'indifférence derrière les lunettes, petites aussi, entourées d'un étroit cercle d'or (*DO*, p. 23).

Symbole dans le roman du fait de s'affranchir, d'exprimer son désir et son goût du bonheur, le lac est placé ici en opposition avec la vision de la grand-mère, qui n'est pas très éloignée dans ce passage d'une incarnation de la Faucheuse. Elle paraît à la fois être « déjà morte » et résister à sa mort (l'expressivité de son regard), en contraignant la jeune femme à perpétuer son univers figé. Et cette dernière semble à un tournant, retenue par quelques fils à cette figure statique, et en même temps attirée par un autre élément féminin, l'eau, source de vie et

---

<sup>30</sup> Comme nous l'avons montré plus haut, Camille trouve dans certaines métaphores végétales (l'image des grands chênes en particulier) le reflet de sa grandeur, de sa puissance, de sa valeur, l'image de ce qu'elle désire être et faire de sa vie. Si la logique traditionnelle associant l'homme au social et la femme à la nature révèle un désir de contrôler le féminin, de le dominer et de le manipuler pour qu'il corresponde à la norme instaurée, ici, le rapprochement femme/nature est source de force et d'agentivité.

<sup>31</sup> Tout au long du roman, et jusqu'au désespoir de la fin, la nature continue de faire écho à ce que ressent la protagoniste: « Ces arbres, ces corps immobiles qui sont là, abandonnés, dévêtus, ces grandes mares boueuses et grumelées à la place de la splendeur florissante de l'été! Tel est le visage effarant de la terre qu'un vertige prend qui ferait crier, se tordre, rien qu'à regarder dehors. Et lui qui est parti! Plus là jamais pour l'aider à oublier » (*DO*, p. 143). Dans les dernières pages, la saison froide et stérile est à l'image des contraintes sociales qui écrasent l'héroïne. On peut aussi penser que le caractère indomptable des éléments naturels, leur « colère » sont aussi ceux de Camille qui, elle, est contrainte de les réprimer. La nature est donc encore une fois liée et ligée avec la figure féminine.

de renouvellement<sup>32</sup> (et qui rejoint l'image du désir tel un liquide débordant dans le premier passage cité). Un lieu hospitalier, un avenir enfin possible et accueillant pour la femme-sujet, aux aspirations nouvelles, pointe-t-il au bout du regard ? D'autre part, alors que le regard descripteur classique « découpe » le paysage féminin à l'image d'un corps de femme, comme dans le roman de la terre masculin (Smart, 1988, p. 101-102), il n'appartient pas ici à un observateur mâle, mais relève d'une subjectivité féminine (puisque c'est Camille qui regarde). Le rapport à la nature (et donc au féminin et au maternel auxquels elle est traditionnellement associée), s'en voit transformé<sup>33</sup>. C'est un rapport d'identité et de proximité plutôt que de domination, et qui privilégie les sens. La vue, certes, mais aussi le toucher: l'œil « effleure » le paysage aux contours féminin ou maternel, et le geste semble empreint de tendresse et de désir. D'une certaine façon, le rapport femme-nature (et à travers lui, le rapport femme-féminin et femme-femme tout simplement) recèle quelque chose de positif et d'aimant, dimensions qui font tellement défaut à Camille dont la mère est morte et dont la grand-mère semble avoir perdu sa capacité d'exprimer ses émotions. Ainsi, malgré la froideur, voire le mépris qui teintent le regard que pose la jeune figure féminine sur son aînée, le texte suggère aussi d'autres avenues, de possibles embellies dans les rapports entre femmes.

Plusieurs lieux et éléments naturels sont ainsi porteurs, sous la plume de Senécal, de significations particulières, liées à la fois au désir amoureux et à la soif d'autonomie de la figure féminine. Comme nous l'avons vu, le jardin est un espace intermédiaire entre la cellule familiale et l'extérieur, et la forêt, un lieu où se manifeste l'envie d'indépendance de la jeune

---

<sup>32</sup> Par sa représentation de l'eau et de plusieurs autres éléments naturels (ou encore ses images de pierres précieuses: le lac « comme une agathe veinée » [*DO*, p. 82]), l'écriture de Senécal s'inscrit dans le courant symboliste, mais également dans une tradition d'écrits féministes qui revisitent et réécrivent les significations associées à ces symboles. Selon Smart, l'eau en particulier, dans l'œuvre de Germaine Guèvremont comme chez Louky Bersianik, évoque le lieu d'un épanouissement féminin utopique. L'Acayenne, personnage du *Survenant*, apparaît « comme la première messagère d'un domaine féminin associé à l'eau, où les femmes seraient intégralement elles-mêmes ». Dans *Maternative*, « les femmes vivent libres et mêlées à l'eau en attendant l'émergence du féminin dans la culture » (1988, p. 151).

<sup>33</sup> À titre de comparaison, voici une description tirée de *Juana mon aimée*, roman de Harry Bernard, paru lui aussi en 1931. Bien qu'il ne s'agisse que d'un exemple (et nous ne prétendons évidemment pas qu'il reflète l'ensemble de ce que l'on retrouve dans les romans masculins de l'époque), cet extrait est intéressant parce que la nature (l'automne) y est également comparée à une femme. Cependant, l'observateur y est un narrateur masculin, et son regard, distancié, n'est pas dénué de dégoût et de crainte pour le corps féminin: « Je n'ai jamais aimé l'automne. C'est la saison plantureuse si l'on veut, celle de la moisson et des fruits. C'est aussi celle de la déchéance, de la nature en décomposition. L'automne a beau se parer, comme une vieille coquette, s'orner de feuillages pourpres ou mordorés, il n'est que leurre et trompe-l'œil. Je ne comprends pas l'enthousiasme des gens, souvent tapageur, devant les monceaux d'or roux qu'entasse la chute des feuilles. Je ne goûte point la musique du vent découronnant l'érable et les chênes. Dans toute cette beauté, on sent un relent de mort » (p. 174).

femme. La grande ville (Montréal) représente une échappée hors de l'emprise de l'intrigue hétérosexuelle (voir le chapitre II, section 2.2.3). Les pays lointains, les paysages exotiques, évoquent quant à eux le rêve d'une vie complètement autre. Enfin, la bourgade locale est associée à la contrainte que fait peser le regard social sur les amoureux, tandis que la maison, lieu dans lequel la femme est prisonnière de son statut d'objet d'échange et vouée à répéter une vie calquée sur celle de ses aïeules, symbolise la soumission à l'ordre traditionnel. Les végétaux tels que les fleurs, arbres et arbustes, reviennent également, chargés de sens multiples: ils permettent d'exprimer les sentiments de Camille, ses désirs, ses ambitions. À l'isotopie de la nature qui traverse tout le roman correspond donc une réappropriation de l'espace naturel qui est aussi celle de l'espace culturel. Évoquer la nature permet à Senécal d'explorer et de dire l'identité féminine, voire d'imaginer ce que serait une culture qui intégrerait le féminin (plutôt que la perspective et les aspirations masculines seules)<sup>34</sup>. Dans le roman de Senécal comme chez l'écrivaine française Colette, qu'étudie Nancy K. Miller, « the mapping of sites of desire is an act of reconstitution » (1988, p. 260). Avec Patricia Smart, on peut ainsi affirmer que le personnage féminin (qui est à la fois Camille et la nature dans *Dans les ombres*, ou les deux ensemble) « introduit une fissure par où s'infiltreront peu à peu les valeurs reléguées à tout ce domaine "féminin" refusé: le corps, le désir, le temps, le changement. De quoi faire crouler la maison, éventuellement... » (1988, p. 95).

Un autre passage, qui fait encore appel au paysage mais contemplé à travers une course en automobile, est lui aussi suggestif, et montre, encore une fois, à quel point l'auteure de *Dans les ombres* rompt avec les tabous de son époque concernant le désir, et combien ce thème imprègne en profondeur son écriture. En effet, le rythme de la scène évoque celui d'un orgasme, avec la tension du début, l'accélération, son point culminant, la phase d'apaisement qui suit, et même les confidences sur l'oreiller:

Sentaient-ils planer sur eux l'amour implacable, aveugle, plus fort que tout, qui les jetterait l'un vers l'autre? [...]

—Si nous allions très vite, voulez-vous? demanda-t-elle un peu après.

<sup>34</sup> Dans le roman traditionnel de l'époque, les beautés de la nature sont soulignées pour renforcer l'attachement des lecteurs au monde rural, tel que le prescrit le nationalisme littéraire. Même dans *Juana, mon aimée*, que nous venons d'évoquer, fiction qui n'est pas un roman de la terre et qui se distingue par sa facture moderne (elle a d'ailleurs été publiée, comme l'œuvre de Senécal, dans la collection de la jeune génération des Éditions Albert Lévesque), le narrateur vante les paysages de l'Ouest canadien avec l'objectif avoué de montrer que vivre des bienfaits de la nature est plus sain et plus profitable (à l'individu comme à la race canadienne-française) que travailler en milieu urbain.

[...]

Il avait un air de gamin moqueur. Le sourire montait jusqu'en ses yeux. Elle sentit dans un vertige comme ce serait bon de boire, sur ces lèvres fines, la gaieté tendre qu'elles répandaient. Elle se rapprocha, se blottit contre son épaule.

—Allez, dit-elle. J'aime les choses effrayantes.

Richard Smith pressa sur l'accélérateur de l'automobile.

Le paysage se mit à fuir avec une rapidité vertigineuse. C'était délicieux. Elle eût voulu parcourir la terre ainsi. Tout se brouillait. Les coins de verdure se confondaient avec de grandes étendues de sol rude. Les arbres, les jardins, les maisons apparaissaient pour disparaître aussitôt. Sur tout cela, un immense ciel bleu où s'endormaient de petits nuages blancs, une brise chaude d'été chargée de l'arôme des fleurs, des foins mûrs, de la terre sèche et de la poussière des chemins.

Grisée jusqu'à la frénésie, Camille aspirait avec ivresse ce souffle puissant qui les enveloppait. Ah! qu'il faisait bon de vivre dans ce ravissement universel!

Il suffisait donc d'un peu de bonheur pour embellir toute chose!

Ils revinrent lentement dans le soir grandiose. Apaisés tous deux par cette course, ils causaient tranquillement, en bons camarades. Il lui disait un peu de sa vie, elle lui confiait la sienne. L'amour irraisonné qui les unissait déjà s'augmentait d'un sentiment plus profond, où les âmes avaient leur part (*DO*, p. 45-48).

Dans l'œuvre de Senécal, désir amoureux et sexualité peuvent donc donner lieu à des rencontres faites de confiance, de joie et d'amitié plutôt que de domination. Y sont associés le mouvement, l'acuité des sens, l'ivresse, le brouillage — agréable — des repères, le bonheur, l'harmonie, l'intimité sans la soumission. Dans ce passage comme dans l'ensemble du roman, au désir féminin semble liée une éthique éloignée des valeurs traditionnelles patriarcales, éthique où dominant la réciprocité ou encore le plaisir que procure la beauté des êtres, des paysages, de la nature, sans pour cela qu'il y ait exploitation d'un terme (la partenaire féminine, la nature) pour les besoins et les désirs masculins. Par ailleurs, la rencontre amoureuse n'est pas seule à susciter le désir et le plaisir dans le roman. La lecture<sup>35</sup> ou le rêve éveillé, par exemple, les nourrissent également: « Il lui repassait dans l'esprit certaine phrase de Loti qu'elle aimait pour les visions ensoleillées et lointaines dont il berçait [*sic*] ses rêveries » (*DO*, p. 11). Le regard désirant de la figure féminine est un regard amoureux sur la nature, sur la vie, sur l'imaginaire, sur un ailleurs différent, moins contraignant<sup>36</sup>, tout autant que sur le partenaire masculin. Ainsi, *Dans les ombres* déjoue encore une fois les idées reçues puisque les objets du désir féminin sont multiples, mouvants: beauté, passion amoureuse,

<sup>35</sup> Chez Senécal, comme Laure Adler l'affirme dans *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, « le livre possède le pouvoir d'entraîner la femme vers le dehors: le dehors de la cellule familiale [...]. Le livre enseigne aux femmes que la vraie vie n'est pas celle qu'on leur fait vivre. La vraie vie est ailleurs [...] » (Adler et Bollmann, 2006, p. 16-17).

<sup>36</sup> Dans l'œuvre de Pierre Loti (1850-1923), les pays étrangers, et l'Empire ottoman en particulier, connotent la sensualité, l'exaltation et la tolérance.

littérature, voyage (et on peut y ajouter la tendresse maternelle, la considération ou encore la possibilité de s'accomplir, évoqués ailleurs). La multiplicité des désirs de Camille révèle la richesse et la complexité de son identité. La femme, telle que la représente Senécal, ne peut certes pas se réduire à une fonction, à un maillon indifférencié à l'intérieur d'un projet conçu sans elle, non plus qu'au seul désir d'être aimée par un homme. En la montrant comme un sujet désirant et multiple, Senécal manifeste également sa volonté de s'affirmer comme créatrice, la puissance de son propre désir de dire par l'écriture, de modifier nos représentations et les codes qui les perpétuent. Elle crée cette *autre* parole à laquelle elle aspire, celle qui permet d'exprimer un savoir original, différent, dérangeant, de dire le désir au féminin, sa *nature* insaisissable et splendide.

### 3.5 Bilan et dénouement: un roman entre nostalgie et rupture

La volonté de s'affranchir et de s'affirmer, tant au niveau du comportement du personnage que des diverses stratégies discursives déployées, est le courant de fond qui porte toute l'œuvre de Senécal, celui dont la force grandit avant de se heurter aux limites que lui oppose la norme. Cependant, nous l'avons observé à travers chacune des facettes de notre analyse, *Dans les ombres* renferme également des éléments qui poussent dans le sens contraire: réflexions, mots et gestes ambivalents ou carrément conformistes de l'héroïne, scènes ou stratégies textuelles tout aussi ambiguës sur le plan formel. Selon nous, ils témoignent de la difficulté de se distancer de valeurs en partie intériorisées, de se rebeller contre un discours traditionnel et patriarcal aussi prédominant que celui qui règne en 1930 au Québec (et de risquer de perdre le peu de pouvoir qu'il accorde à la femme), et de déconstruire des idéaux qui nous lient à des êtres aimés: mères, pères, amants, frères d'écriture... Rien n'est simple ou simpliste dans le roman de Senécal; comme le suggère son titre, rien n'y est parfaitement noir ou blanc. Voyons maintenant ce mouvement de balancier entre soumission et révolte, présent à travers tout le texte, puis le caractère équivoque du dénouement lui-même, que nous analyserons de façon détaillée. Malgré tout, nous croyons que la finale (comme l'ensemble de *Dans les ombres*) est bel et bien inscrite sous le signe de l'agentivité, mais d'une agentivité



modulée par la complexité du rapport des femmes à la culture dominante<sup>37</sup> et par la difficulté pour elles de surmonter les nombreux écueils qui les guettent.

Nous l'avons vu, l'héroïne oscille constamment, déchirée entre son attachement aux valeurs traditionnelles et son émergence difficile comme sujet et agent, un peu à l'image de la lutte qui se livre entre statu quo et forces du changement dans la société d'alors. Par moments, elle semble réintégrer volontairement son statut hétéronome et revendiquer l'angélisme qui caractérise la jeune fille selon les normes culturelles de l'époque. Par exemple, peu après sa première rencontre avec Richard Smith, alors qu'elle court à sa chambre se faire belle pour lui, Camille tombe sur sa robe de mariée. À sa vue, elle se métamorphose en « petit enfant de chœur portant une bannière [...] ». Puis elle se met à rêver :

Ah! oui, elle se ferait belle, mais pas pour lui. Elle n'y songeait même plus. Elle prit la robe blanche et revint devant son miroir. En un instant elle fut transformée. Ce n'était plus la folle amoureuse d'un homme inconnu qu'elle n'avait pas le droit d'aimer. Elle redevenait la frêle et candide mariée d'avril dernier, la virginale épouse de Robert l'Heureux qui souriait doucement dans sa grande photographie (*DO*, p. 29).

En posant sur elle-même (à travers le reflet du miroir et celui de la photographie) le regard de la norme, Camille pratique l'autocontrôle évoqué dans le chapitre théorique. Elle réintègre, en l'espace de quelques secondes, son statut et son image, rêvés par d'autres — « ma femme » (*DO*, p. 85), « [m]a petite fiancée pure et droite » (*DO*, p. 89), écrit Robert — et quitte ses caractéristiques de femme désirante, agissante, rebelle. Ce passage en témoigne, il est difficile d'abandonner une image de soi lorsqu'elle est profondément intériorisée et qu'elle est associée à une forme de gratification. La voix narrative et le personnage féminin hésitent tous deux à balayer complètement cette image de la femme pure et innocente.

Par ailleurs, l'évolution de la perception qu'a Camille de l'idéologie dominante et du destin qu'elle réserve aux femmes est bien l'axe essentiel de son parcours tout en boucles. Le regard sur soi-même peut être ce regard surveillant, intériorisé par les filles depuis l'enfance, mais il peut aussi permettre de lire les différents schèmes idéologiques et d'opérer un choix. C'est le

---

<sup>37</sup> « Constantly reaffirmed as outsiders by others and sometimes by themselves, women's loyalties to dominance remain ambiguous, for they are not themselves in control of the processes by which they are defined », explique DuPlessis (1985, p. 41). C'est bien ce qu'on perçoit de Camille, qui se vit « double », comme de la narratrice/auteure, qui hésite entre conformité et dissidence.

cas lorsque Camille parcourt les albums de famille, s'arrête aux yeux et aux regards de ses prédécesseurs, puis à ceux de sa mère:

Les chères figures mortes jamais contemplées, dont elle gardait un peu des traits, s'animaient, lui souriant comme pour lui dire:  
 « Nous avons été, nous t'avons devancée pour préparer ta vie [...] » [...] Fermés tous ces yeux-là. Ils ne verraient plus la terre. Mais peut-être, dans l'au-delà des visions plus belles enchantaient encore les yeux de gaieté, consolait les yeux de souffrance, pacifiaient les yeux de révolte, des visions immortelles et bienheureuses (*DO*, p. 56-58).

Dans un premier temps, donc, apparaît l'idéal légué par les colons et que Camille aimerait pouvoir prolonger: vie d'abnégation avec en récompense le paradis de la religion catholique. Ensuite, elle s'arrête aux yeux de sa mère: « Peut-être que, si elle avait été là, il y aurait eu moins de vide, moins d'ennui. Peut-être qu'elle aurait puisé dans l'affection maternelle la force de lutter contre le charme de cet homme qui venait trop tard dans son existence, contre cet amour qui la faisait souffrir et vivre » (*DO*, p. 58). À l'issue de ce passage, cependant, et malgré son attachement aux valeurs traditionnelles et au rôle ancestral des femmes, l'héroïne choisit sa nouvelle identité et la poursuite de la rupture qu'elle a commencé à opérer: « Mais à quoi bon. Les morts sont les morts. [...] Devant ces figures, elle se disait qu'après tout ils avaient vécu leur vie, et qu'elle avait le droit de vivre la sienne » (*DO*, p. 58). Les incarnations positives de la tradition appartiennent à un passé dont la protagoniste a la nostalgie, certes, mais qui est désormais révolu.

Sur le plan des actions, malgré l'opposition binaire qui place Camille du côté du mouvement et les grands-parents du côté du statisme, la même ambivalence pointe à plusieurs reprises. En effet, nous l'avons montré, certaines scènes relèguent la jeune femme à une passivité typiquement féminine, par exemple, lorsqu'un regard de son partenaire masculin la fige dans un rôle prédéterminé: fiancée candide, reine, etc. De plus, à l'homme sont attribuées des qualités « viriles » positives et propices à l'agentivité (leadership, contrôle de soi, tendance à dominer, gaieté saine, etc.) tandis que la femme se distingue à plusieurs occasions par sa fragilité: elle « plie comme un roseau », elle est « un riche tapis [aux] pieds [de son amant] », etc. Si, comme nous l'avons montré, revirements métaphoriques, scènes caricaturales et comportement de l'héroïne suggèrent qu'il s'agit d'attitudes inculquées, voire « jouées » plutôt qu'innées, une tendance à représenter la femme comme un être désirable en raison de

sa vulnérabilité et de son innocence persiste (« Il la prit dans ses bras, l'emporta doucement comme un petit enfant » [DO, p. 52-53]). Par ailleurs, l'indépendance et l'autonomie féminines ne semblent pas toujours sanctionnées positivement par le récit, si l'on se fie à la scène du « sauvetage » de Camille par Richard. En effet, l'audace de la jeune femme se termine mal: une éclisse de bois (un élément de la forêt, généralement l'alliée de l'héroïne dans sa quête d'émancipation) la blesse et elle a besoin d'être secourue par Richard. L'expédition, manifestation de l'agentivité féminine, se révèle donc dangereuse. La protection de l'homme paraît indispensable, non seulement contre les dangers extérieurs, mais également contre la tentation d'adopter une attitude « non féminine »<sup>38</sup>. La scène se termine sur l'image d'une héroïne ayant surestimé ses capacités en décidant d'agir de manière indépendante:

Et je vous défends de retourner sur la montagne, madame, ajouta-t-il en souriant... excepté avec moi.

Elle lui sourit à son tour, à travers ses larmes.

—Qu'est-ce que j'aurais fait si vous n'étiez pas venu? interrogea-t-elle.

—Vous voyez bien qu'il faudra toujours que je sois là, dit-il tendrement (DO, p. 53).

Passivité, dépendance, vulnérabilité: dans *Dans les ombres*, au féminin, « indépendance » ne semble pas pouvoir rimer avec « romance ». Ainsi, si le désir catalyse l'agentivité du personnage féminin, la relation amoureuse remodèle les attitudes des héros en fonction des stéréotypes. Et même si le texte fait ressortir le caractère artificiel de ces attitudes, il les nimbe aussi de romantisme comme le fait une intrigue sentimentale conventionnelle. Si Senécal ne semble pas croire complètement à une polarisation naturelle des sexes et à ses constructions binaires (masculin-féminin, actif-passif, sujet-objet, fort-faible, etc), elle tend toutefois à reproduire en grande partie le modèle patriarcal de la sexualité.

Cette dernière est un autre point où *Dans les ombres* se fait ambigu. À plusieurs moments, nous l'avons vu, la protagoniste reconnaît et affirme ses besoins sensuels et charnels. Mais à d'autres, elle laisse entendre que seul l'homme en éprouve véritablement: « Alors elle songeait qu'ils pourraient s'aimer toujours d'un amour au-dessus de la matière satisfaite. Et

---

<sup>38</sup> L'explication qui suit, proposée par DuPlessis, offre un éclairage intéressant de ce type de scène: « the hero severs (or rescues) the creative, supportive, enriching aspects of the female from the baleful, destructive, devouring aspects, becoming the custodian of the "good" and the repressor of the "wicked" aspects of female power. [...] This kind of tale offers marriage to its female character, quest and control to its male, and, in addition, makes the female relatively impotent » (DuPlessis, 1985, p. 133).



devant cet homme qui permettait qu'il en soit ainsi, elle aimait à genoux... » (*DO*, p. 62). Ainsi donc, renoncer à la rencontre sexuelle demanderait un moins grand sacrifice à la jeune femme qu'à son compagnon. De plus, l'image qui clôt ces remarques en est une de vénération de l'homme par la femme: à genoux devant son amant, elle lui devrait reconnaissance s'il acceptait de se contenter d'un amour platonique. Par ailleurs, l'expression de l'amour charnel ne va jamais sans conflits dans le roman. Inscrits à l'intérieur d'une relation illégitime, le désir et l'ivresse des sens se heurtent à la culpabilité, au sentiment de trahir un code d'honneur: « [...] elle faisait le serment que jamais ils ne souilleraient leur amour; qu'ils le garderaient pur, toujours » (*DO*, p. 54)<sup>39</sup>. De la même façon, l'écrivaine-narratrice semble avoir certains scrupules à montrer son héroïne pleinement désirante, à l'égal de son partenaire: un tel personnage serait-il trop monstrueux, trop « a-normal » pour être représenté dans le contexte de l'époque ? En tout cas, entre l'image de la « folle amoureuse » et celle de la « fiancée virginale », Senécal hésite jusqu'à la fin. Ainsi, les oscillations entre regard critique et regard conformiste, entre activité et passivité, entre affirmation du désir et négation de celui-ci, montrent à quel point se construire comme sujet et agent pour une femme en société patriarcale implique de profonds déchirements intérieurs. L'ambivalence de Senécal à représenter une femme « agente », non conforme à l'idéal féminin, traverse également tout le récit.

Or cette tension entre conformisme et rupture, présente à de nombreux moments, marque aussi le dénouement du roman. En effet, la finale — Camille reste auprès de son mari et renonce à son amour pour Richard — ressemble à première vue à une abdication de l'agentivité et, sur le plan narratif, à une soumission aux normes en matière de représentation (la passion adultère entre Camille et Richard, qui défiait de façon si éclatante les codes sociaux et littéraires, ne triomphe pas finalement, ni ne détruit l'union légitime — Richard disparaît d'ailleurs dès le retour de Robert). Pourtant, cette résolution peut aussi se lire comme une forme de victoire de l'agentivité de l'héroïne et de l'écrivaine malgré les obstacles importants auxquels elles font face. En effet, si dans un premier temps s'affirmer,

---

<sup>39</sup> Voir aussi: « Une voix parlait: la conscience peut-être » (*DO*, p. 61). Ou encore: « C'est si mal ce qu'elle a fait » (*DO*, p. 144).

être forte, consiste pour Camille à vivre l'amour illicite qui l'attire et lui fait peur à la fois<sup>40</sup>, à l'issue du roman, une autre forme d'agentivité semble s'y substituer. Camille décide d'agir en conformité avec des valeurs d'intégrité (valeurs qu'elle fait véritablement siennes), en étant fidèle à son engagement antérieur: « Ma vie est liée à un autre, moi [...]. De quel droit puis-je repousser cet homme à qui j'ai juré d'appartenir ? De quel droit puis-je maintenant renier les serments que j'ai faits ? » (*DO*, p. 108). Elle pose donc un geste réfléchi, qui ne peut se réduire à de la soumission, et affirme aussi par là qui elle est, ses convictions, sa force psychologique. Par ce sens de l'honneur, elle se relie d'ailleurs à une lignée de femmes qui se distinguent par leur rigueur morale, leur exigence et leur courage: « J'ai des devoirs envers lui, je les ai acceptés. [...] L'âme ancestrale des femmes d'énergie et de devoir qui ont préparé ma vie, qui revit en moi certains jours, proteste et me condamne. Je sens qu'elles me renieraient par-delà la tombe » (*DO*, p. 108)<sup>41</sup>.

D'ailleurs, le roman attribue à son héroïne une forme de supériorité, par certains côtés, par rapport à ses partenaires masculins: elle serait moins superficielle<sup>42</sup> et plus solide qu'eux. C'est ce que suggère, par exemple, une lettre de Richard dans laquelle il avoue avoir voulu fuir la douleur d'aimer, convaincu que « [q]uelques jours passés dans le bruit et les plaisirs de la ville » (*DO*, p. 70) lui permettraient d'oublier la femme inaccessible. Par contraste, Camille ne cherche pas à échapper à la souffrance et privilégie l'authenticité et la profondeur des sentiments. Or, l'un des tout derniers paragraphes du roman réaffirme justement cette forme de supériorité de la protagoniste et nous éclaire sur le sens à donner au dénouement:

Un mois qu'il est parti. Où est-il maintenant. Plus rien de lui, jamais. Il a eu tort — peut-être elle aussi! — il aurait dû s'en aller dès le premier jour puisqu'il y avait quelqu'un entre eux, irrémédiablement. Il était homme, lui. Et l'amour, cet amour

---

<sup>40</sup> Ce qu'exprime clairement le passage suivant, par exemple: « Elle avait été faible et peureuse. Peut-être qu'il suffirait aujourd'hui de se redresser, audacieuse et forte, de toute la force de ses vingt ans et de lui dire: Rends-moi ce que tu m'as promis, et d'aller ensuite recueillir la manne miraculeuse. Mais elle avait eu peur. Lorsque l'être adoré était là, qu'il ne restait qu'à ouvrir les bras, elle avait reculé en disant: "Attends. Je ne sais pas encore." » (*DO*, p. 113).

<sup>41</sup> D'une certaine façon, Camille résout ainsi le dilemme entre son attachement au modèle incarné par sa mère et son désir de s'affranchir de la vision traditionaliste de la femme: elle fait siennes les valeurs maternelles qu'elle juge positives — intégrité, courage, force morale — sans pour autant acquiescer à l'idéal féminin et aux représentations contraires à l'agentivité des femmes comme la passivité, la soumission ou la faiblesse.

<sup>42</sup> Comme nous l'avons observé avec le passage dans lequel Camille critique une lettre de Robert, notamment, ce dernier semble incapable de s'exprimer de manière originale, comme s'il était davantage englué dans le conformisme que sa femme.

spiritualisé, le seul qu'elle eût pu lui offrir toujours, c'est tellement secondaire pour un homme. Mais elle oublie comme on sait oublier quand on aime. Elle efface cela de sa pensée, et, le cœur plein d'indulgence et d'amour, dans bien des années comme au premier jour, elle sanglotera à genoux pour lui qu'elle a aimé, tel qu'il était, dans l'ardent abandon, avec son cœur de femme-enfant, pour lui qu'elle aime, dans le renoncement, avec son cœur de vraie femme (*DO*, p. 148).

Camille estime donc que son idéal amoureux est plus élevé que celui d'un « faible homme ». Ses remarques laissent même entendre que Richard est le seul véritable fautif: se sachant (en tant qu'homme) incapable de se contenter d'« amour spiritualisé », il aurait dû se retirer dès le début. Bien entendu, tout en affirmant la supériorité des femmes et en critiquant le comportement masculin, le passage fait aussi resurgir l'idéal féminin traditionnel: il suggère en effet que l'amour féminin est supérieur parce que moins basement charnel, malgré tout, et que la chasteté, ou encore l'esprit de sacrifice, sont le fondement d'une puissance toute féminine (ces mêmes caractéristiques qui font de la femme, selon l'idéologie dominante, la meilleure gardienne du foyer, de la patrie et des valeurs traditionnelles). *Dans les ombres* maintient ainsi l'ambiguïté jusqu'à la fin. Camille s'estime-t-elle une « vraie femme », une femme adulte, parce qu'elle a pris et assume une décision exigeante (renoncer à un amour vrai pour honorer un engagement) ? Ou parce qu'elle fait preuve d'abnégation et qu'elle rejoint ainsi les femmes traditionnelles de sa lignée ? On ne parvient pas à trancher. Malgré ces zones floues, nous croyons, avec Miller, que ce type de dénouement peut se lire comme une victoire car il inscrit, encore une fois, ce qui est réprimé dans la société comme dans la fiction, soit l'ambition féminine:

There are recurrent melodramatic plots about women unhappy in love because men are men and women are women. [...] [H]owever, the suffering seems to have its own rewards in the economy of the female unconscious. The heroine proves to be better than her victimizers; and perhaps this ultimate superiority, which is to be read in the choice to go beyond love, beyond « erotic longings », is the figure that the « ambitious wishes » of women writers (dreamers) takes (1988, p. 33-34).

En dépit de l'apparente soumission aux valeurs dominantes qui guide le choix final de l'héroïne et la plume de sa créatrice, cette dernière parvient à mettre en relief un propos peu conventionnel: les femmes, peut-être en raison même de tout ce qu'on exige d'elles dans la société traditionnelle, sont dotées de certaines qualités (intégrité, courage, ardeur et profondeur des sentiments, capacité à pardonner, etc.) qui les rendent supérieures à leurs compagnons.

Enfin, le renoncement à l'amour de la part de l'héroïne serait aussi, toujours selon Miller, une façon de réécrire l'érotisme selon une perspective féminine, et en ce sens, une forme d'agentivité. Miller pose la question ainsi: « Should the heroine's so-called "refusal of love" be read as a defeat and an end to passion [...] ? Or is it, rather, a *bypassing* of the dialectics of desire, and in that sense, a peculiarly feminine "act of victory" ? » (1988, p. 31-32). Par le renoncement à l'amour, croit Miller, l'héroïne préserve la passion (à l'état de rêve, de fantasme) et se l'approprie selon ses propres termes plutôt que selon ceux que lui impose la société. En ce sens, ce type de dénouement actualise « a fantasy of power that would revise the social grammar in which women are never defined as subjects; a fantasy of power that disdains a sexual exchange in which women can participate only as objects of circulation » (1988, p. 35-36). Dans *Dans les ombres* (comme dans *La Princesse de Clèves* étudié par Miller), rompre avec l'homme aimé correspond non pas à un refus de la passion amoureuse, mais plutôt à un désir de la vivre selon cette « grammaire sociale » différente, déterminée par la femme amoureuse. En décidant de rester auprès de Robert, tout en réaffirmant son amour éternel pour Richard, et en critiquant ce dernier pour le manque de profondeur de ses sentiments, Camille marque son refus des rapports amoureux qui lui sont offerts et préserve le désir en ses termes plutôt que de se plier à ceux que lui imposent les hommes et la société. En effet, l'héroïne de Senécal ne se soumet ni à ses devoirs d'épouse (puisque'elle y est plutôt forcée par le retour du mari, à qui elle refuse d'ailleurs son amour), ni ne succombe à la relation adultère et à la proposition de Richard de partir avec lui. Si elle choisit quelque chose, c'est le « refus de consentir » qui est peut-être le seul espace de liberté dont elle dispose véritablement. Rappelons que suivre Richard n'est guère une option satisfaisante: la relation amoureuse moderne, sans engagement officiel, n'offre aucune sécurité affective, sociale et économique aux femmes<sup>43</sup>. En fuite avec son amant en sol étranger, Camille serait complètement dépendante d'un homme qui n'a pas de devoirs envers elle selon la loi, et à jamais une femme déchue dans sa propre culture. Résister à l'amour interdit, maintenir ainsi sa réputation et le lien conjugal, est une question de survie, une façon de s'adapter à la réalité. Et c'est aussi, comme le montre Miller, une manière de préserver et

---

<sup>43</sup> Valverde signale que « l'approche libérale dans les rapports sexuels peut fonctionner pour celles qui ont de nombreuses occasions de faire de nouvelles rencontres, qui sont jeunes, financièrement à l'aise et sans enfants ou autres personnes à charge. Et cette approche sied mieux aux hommes qu'aux femmes, car ces dernières sont socialisées à s'attacher plus profondément à leurs amants [...] » (1989, p. 216). Une liaison « moderne » en 1930 pour une femme entièrement dépendante des hommes, de leurs choix et de leur désir, est donc loin d'être une avenue facile...

de prolonger — même si c'est uniquement en se le remémorant et en le rêvant — l'amour tel que l'héroïne le conçoit, c'est-à-dire comme un sentiment partagé par deux sujets véritablement libres de leurs choix amoureux et sexuels, comme un rapport fondé sur l'égalité et les besoins affectifs de la femme autant que sur ceux de son partenaire:

[...] men and women exchange feelings that are not equivalent... Woman's « daydreaming » is a function of a world in which nothing comes true on her terms. [...]. In this dream [her « daydream »] nothing can happen to the heroine, because she understands that the power and pleasure of the weak derive from circumventing the laws of contingency and circulation (Miller, 1988, p. 36).

Ainsi donc, par son choix final, Camille est avant tout fidèle à elle-même, à son idéal d'elle-même comme femme forte et intègre, et à sa vision de l'amour.

Enfin, considérant l'impossibilité dans les années trente de publier le récit d'une femme qui quitte son mari pour un amant (du moins sans risquer d'être condamnée sur la place publique), ce dénouement est une forme de concession à l'idéologie dominante, certes, mais également une stratégie de survie de la part de Senécal et même une forme d'agentivité littéraire. En se maintenant sur une fine ligne entre conformité avec la norme et dissidence, en laissant persister une certaine ambiguïté, l'auteure de *Dans les ombres* s'est assurée (consciemment ou non) de ne pas être rejetée d'un bloc, d'être lue tout en poussant loin l'audace et en provoquant le « scandale » qu'elle espérait. La voix de Senécal, feutrée mais novatrice, pouvait dès lors être entendue, et contribuer à sa façon à transformer le monde, à inciter les jeunes à « penser autrement qu'ils ne pensent et plus profondément »<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Nous reprenons ici les mots de Senécal cités en exergue du présent chapitre.

## CONCLUSION

L'image et le rôle de la femme dans les années trente, au Québec, sont fixés et circonscrits en fonction des besoins de l'idéologie de conservation. On attend de la Canadienne française qu'elle passe de jeune fille pure et chaste à épouse sans désirs autres que multiplier les naissances, se consacrer à son mari et à ses enfants, et se constituer en modèle de conduite pour son entourage. Hissée sur un piédestal par les idéologues qui font d'elle la garante de la survivance nationale et le pivot des valeurs judéo-chrétiennes, la femme est aussi prisonnière de cette image idéalisée qui, insidieusement, la confine à la sphère privée, limite son champ d'action, nie son regard sur elle-même et sur le monde et tend à faire taire une voix et des désirs qui lui appartiennent en propre. Pour celles qui ont l'audace de prendre la plume afin de déployer une parole publique, les prescriptions sont également très rigides. L'écriture féminine est acceptable dans la mesure où les écrivaines restent soumises, là encore, au rôle qu'on leur impose: prêcher le mode de vie traditionnel, en particulier le confinement de la femme dans l'univers domestique, de même que le destin féminin normatif. Le tout dans une langue classique, conventionnelle et respirant la modestie, en correspondance avec l'image traditionnelle de la femme. Or, comme on l'a vu, *Dans les ombres*, qui paraît en 1931, s'écarte de la norme: il raconte comment, en l'absence de son mari, une jeune épouse — parfaite à bien des égards — tombe amoureuse d'un Américain de passage. La protagoniste pose un regard critique sur l'idéologie dominante et aspire de plus en plus à se définir et à agir selon des valeurs et des désirs véritablement siens — plutôt qu'en conformité avec ce qu'on lui enjoint d'être et de faire. Et l'écriture du roman révèle un désir d'affranchissement analogue au niveau formel.

Privilégiant un cadre théorique féministe, notre mémoire avait pour objectif de montrer comment se manifeste cette quête du personnage féminin dans *Dans les ombres*, de quelles aspirations elle témoigne et dans quelle mesure elle contraste avec les normes de l'époque concernant l'image et le comportement des femmes. Nous cherchions aussi à démontrer que

la volonté de s'affranchir des dogmes, volonté qui structure le contenu du roman, guide également les principaux choix d'ordre formel, narratif et stylistique effectués par l'auteure. En bref, nous avançons qu'en donnant à lire une héroïne qui ne correspond pas à l'idéal féminin, et qui cherche à se défaire de son emprise, de même qu'en altérant ou en rompant avec plusieurs normes en matière d'écriture, Senécal ébranlait l'ordre social et littéraire de son époque et parvenait à mettre en relief une vision autre des femmes et de leur réalité.

Le concept d'agentivité, autour duquel s'est construit notre mémoire, était particulièrement intéressant en regard de ces objectifs. La définition que nous avons retenue de cette notion — qui tente d'articuler la marge de manœuvre dont nous disposons comme sujet, c'est-à-dire notre faculté de résister au pouvoir — tourne en effet autour de la capacité à faire des changements dans notre conscience individuelle, dans notre vie personnelle et éventuellement dans la société. Cette capacité devrait permettre de modifier sa propre subjectivité et de s'autodéterminer. Elle suppose aussi une habileté à prendre des décisions et à agir de manière autonome malgré les contraintes imposées par le contexte social.

Pour les femmes évoluant dans une société traditionnelle et patriarcale, ces contraintes sont importantes et limitent leur agentivité. Nous l'avons vu, l'agentivité des femmes débouche en général sur une prise de conscience des mécanismes d'oppression qui s'exercent sur elles, mais se traduit plus difficilement par des actions concrètes visant à changer la société. Parce qu'il tient compte de la réalité des femmes et des multiples formes que peut prendre leur agentivité, ce concept était idéal pour rendre compte de la quête de Camille L'Heureux, quête avant tout intérieure, et dont les répercussions, également, se font surtout sentir sur le plan de la conscience du personnage. Or, cette notion permettait aussi de montrer qu'à la quête de Camille répond celle de sa créatrice. En effet, comme nous l'avons souligné dans notre chapitre théorique, l'écriture des femmes est un élément capital pour leur agentivité, du moins lorsqu'elle tend à déstabiliser l'image des femmes, à miner les stéréotypes réducteurs à leur sujet. En mettant en scène des femmes sujets et agentes, ou luttant pour s'affirmer telles, de même qu'en rompant avec les conventions littéraires qui limitent leur expression, les écrivaines accomplissent un travail essentiel: réinventer l'imaginaire au sujet des femmes et les codes qui le structurent. Ce faisant, elles posent les bases de changements d'ordre symbolique, puis idéologique et socio-politique. L'écriture des femmes, et en particulier celle d'Éva Senécal qui nous intéresse ici, est donc aussi une recherche et une manifestation

d'agentivité: alors que l'héroïne de *Dans les ombres* modifie sa propre subjectivité et cherche à effectuer des changements dans sa vie personnelle, son auteure vise à ébranler les perceptions de son époque et contribue, à plus long terme, à ouvrir les possibilités offertes aux femmes.

Dans la première partie de notre analyse (chapitre II), nous avons donc cherché à préciser les manifestations d'agentivité du personnage féminin. Le cadre théorique retenu pour cerner le statut du personnage féminin, formulé par Isabelle Boisclair, nous a permis d'observer, dans un premier temps, que tout en ayant un statut hétéronome conventionnel (elle est objet d'échange plutôt que sujet autonome, dépend des hommes pour sa subsistance, est assignée à demeure et privée en grande partie de sa liberté d'action), l'héroïne se trouve dans une situation exceptionnelle. Elle est sans identité clairement définie et loin de l'autorité que doit normalement exercer sur elle son époux. Dans l'œuvre, ce flottement semble favoriser l'agentivité et la transgression, à l'image de ce qu'on retrouve dans plusieurs fictions non-conformistes de femmes. Dans un deuxième temps, nous nous sommes penchée sur le regard, la parole, les actions et le désir, considérés comme des points névralgiques de l'agentivité féminine, de façon à retracer les grandes lignes de la quête de Camille et à montrer en quoi son comportement déroge aux normes sociales.

Dans le roman de Senécal, les connotations reliées au regard montrent à quel point la liberté d'être et de faire des femmes est limitée, et combien la surveillance dont elles sont l'objet est étouffante. Par ailleurs, le conformisme semble aveugler les êtres soumis à l'idéologie; ces derniers ne cherchent pas à voir le monde pour ce qu'il est réellement. À ces regards censeurs et « myopes », Camille oppose sa volonté de privilégier ses propres perceptions. Or, le regard de la protagoniste est indissociable d'une vision très critique de ce que la tradition véhicule et des rapports matrimoniaux traditionnels. De plus, il révèle une femme bien différente de celle créée par l'imaginaire masculin: elle est un sujet qui pense et désire, et qui cherche à se construire selon ses propres valeurs plutôt que de suivre la norme.

Les paroles de Camille sont peu nombreuses. Toutefois, en écrivant — ou à l'inverse en s'abstenant d'écrire —, la protagoniste refuse la position d'objet passif et dominé, s'affirme comme sujet actif et exige d'être reconnue comme tel. Elle provoque aussi des changements d'attitude chez ses partenaires et réclame la réciprocité dans la relation amoureuse. L'écriture



est également liée au plaisir d'explorer et de dire librement qui elle est. La parole, même si elle est limitée, correspond à un passage concret à la position de sujet et d'agent face à l'Autre masculin. Du côté de l'action, l'héroïne se distingue de son entourage (plus soumis qu'elle à la norme) par son envie de mouvement et de changement, de même que par son refus de l'enfermement et du statisme. À ce dynamisme de Camille est associée une rébellion féminine contre l'idéologie de conservation, et en particulier contre le destin réservé aux femmes. Par ailleurs, en plus de chercher à échapper à l'univers domestique, la protagoniste a des gestes qui défient la morale et les règles de conduite d'une épouse. Certains d'entre eux — elle introduit son amoureux chez elle, elle part seule à Montréal — la montrent comme une héroïne véritablement rebelle à l'autorité masculine qui prétend la contraindre. De plus, en se comportant en sujet aimant et actif, elle s'affranchit des normes de la féminité et manifeste l'autonomie d'action qui lui est déniée en tant que femme. Ainsi donc, dès le départ, Camille est dotée d'un regard critique. Éprouver du désir pour un homme qu'elle a véritablement choisi, et à travers lui pour ce qu'elle désire être elle-même, la pousse à abandonner l'attitude et le rôle qui lui sont assignés, et à extérioriser son agentivité. Regards désirants, parole écrite, silence, action, et enfin gestes de plus en plus transgressifs sont autant de jalons vers une agentivité plus complète et qui pourrait éventuellement produire des changements dans la vie de l'héroïne.

Cependant, comme nous l'avons vu, si l'agentivité de cette dernière progresse pendant les deux premiers tiers du roman, elle décline ensuite jusqu'à être presque entièrement annihilée. Puissante, l'idéologie dominante impose sa loi. Subsistent les modifications qui ont eu lieu dans la vie *intérieure* de l'héroïne, la conscience qu'elle a acquise d'être un sujet pleinement capable d'être et d'agir en tant que tel, mais contraint d'abdiquer cette agentivité et de réincorporer son statut d'objet. Le roman de Senécal jette donc un éclairage sur la relation entre subjectivité et agentivité (relation, rappelons-nous, encore nébuleuse selon Barbara Havercroft<sup>1</sup>). Dans *Dans les ombres*, l'agentivité permet de construire et de modifier sa subjectivité, comme l'affirment les théoriciennes du concept. Toutefois, le roman de Senécal fait aussi le constat suivant: il arrive qu'on parvienne à approfondir sa subjectivité sans pour autant pouvoir aller plus loin, faire pleinement usage de sa capacité d'agir et effectuer des changements dans sa vie ou dans la société. Une plus grande subjectivité n'apporte pas non

---

<sup>1</sup> Voir la section 1.1.1 du chapitre I.

plus nécessairement un surcroît de bonheur. Enfin, soulignons que très souvent, pour Camille, le seul moyen de s'affirmer est en quelque sorte négatif — refus d'agir, silence —, ce qui confirme les remarques de plusieurs auteures au sujet des limites de l'agentivité féminine en régime patriarcal. Malgré tout, il ne faut pas oublier que transformer sa conscience individuelle — ou *les* consciences, comme peut le faire une écrivaine — est sans conteste un ferment essentiel d'une quête d'agentivité féminine et féministe qui aura, par la suite, des répercussions tangibles sur l'ordre social et politique.

Or, nous l'avons vu, en plus de représenter une femme cherchant à se définir et à agir de façon authentique et autonome — et qui y parvient, jusqu'à un certain point — Senécal déploie plusieurs autres stratégies d'agentivité littéraire, que nous avons traitées dans un chapitre à part (chapitre III). Nous y avons montré que le choix d'un mode réaliste, moderne et psychologique constituait en soi un affranchissement par rapport aux diktats littéraires de l'époque. C'est aussi cette forme romanesque qui donne à l'écrivaine les moyens de raconter une quête féminine avant tout individuelle et intérieure tout en la reliant à des mécanismes d'oppression plus larges, à l'idéologie et aux institutions sociales. L'auteure substitue à la logique habituelle du roman traditionnel des préoccupations et un point de vue féminins; elle cible et dénonce le projet de société masculin et le destin qu'il réserve aux femmes. L'adoption de la voix auctoriale permet à l'écrivaine d'imposer cette vision avec une certaine autorité. Elle utilise les caractéristiques de ce mode narratif pour soutenir son héroïne et pour justifier sa révolte, tout en se distanciant stratégiquement des réflexions les plus contestataires de cette dernière. La crédibilité de l'instance narrative et sa propre image comme auteure sont ainsi en partie préservées. L'intrigue du roman, quant à elle, est en soi un commentaire critique sur l'institution du mariage et le rôle dévolu aux femmes, de même que sur l'absence de possibilités d'accomplissement autres que l'amour et le rapport à l'homme. Par différents dispositifs narratifs, Senécal montre aussi que « féminité » et « masculinité » sont affaire de normes sociales et de conventions culturelles, et que celles-ci sont particulièrement contraignantes pour les femmes car elles leur réservent la place de l'objet passif, vulnérable, dépendant et sans désir. Enfin, l'écriture de *Dans les ombres* se révèle particulièrement subversive: elle s'emploie à dire le désir féminin, le plaisir des sens et du corps, et la beauté de la rencontre amoureuse et sexuelle. Elle est aussi la preuve éclatante que les multiples et puissants désirs des femmes parviennent tôt ou tard, malgré les interdits, à s'énoncer et à se faire entendre.

Toutefois, nous l'avons également constaté, la quête d'agentivité du personnage féminin, comme celle de sa créatrice, est marquée par l'ambivalence. Jusqu'à la toute fin, Camille apparaît divisée intérieurement, déchirée entre l'envie de donner libre cours à sa véritable personnalité et à sa révolte et celle de se voir parfaite aux yeux d'autrui. De façon analogue, malgré la volonté manifeste de l'écrivaine de rompre avec les normes et de dénoncer, elle paraît parfois souscrire à l'idéal féminin ou encore à la dialectique du désir romantique qui imprègne les productions artistiques conventionnelles. Au surplus, il faut rappeler que les stratégies de la voix narrative ont un effet paradoxal. En se dissociant du discours plus critique, réservé à l'héroïne, et en présentant celle-ci comme étant une victime du Destin, l'écrivaine-narratrice préserve sa crédibilité, certes, mais elle atténue aussi la portée féministe de son propos. Résultat: très souvent, la dimension contestataire de l'œuvre est affaiblie par des discours et des stratégies contradictoires. Il n'en demeure pas moins que la finale du roman est marquée au sceau de l'agentivité. Car même si protagoniste et narratrice semblent se soumettre à la norme, elles laissent entendre non seulement que les femmes sont douées d'un courage et d'une force de caractère qui les rendent supérieures aux hommes, mais également qu'elles manient l'arme des faibles (ici le refus de consentir à des rapports qui ne respectent pas leurs besoins ou leurs aspirations) de telle façon que l'autorité et les désirs masculins n'ont pas de véritable prise sur elles. Ainsi, bien que les représentants des valeurs traditionnelles détiennent (encore) le pouvoir d'endiguer l'agentivité féminine, la volonté d'affranchissement et d'affirmation féminine est à ce point puissante qu'elle s'exprime en dépit d'obstacles en apparence insurmontables.

Or, cela semble être vrai aussi bien pour Camille que pour Éva Senécal. Il existe d'ailleurs une analogie frappante entre le destin du personnage et celui de l'auteure, de même qu'entre l'agentivité textuelle (la recherche de la subjectivité et de l'agentivité du personnage féminin) et l'agentivité extra-textuelle (le retentissement du roman dans la société). Si l'on suit Miller, l'intrigue de *Dans les ombres* et sa résolution peuvent même se lire comme une métaphore de la création au féminin dans l'ordre patriarcal traditionnel. En effet, Camille contrevient aux prescriptions et cherche à s'affirmer comme sujet et agent, notamment par le biais de l'écriture, elle aussi, puisque comme épistolière elle n'écrit pas les mots attendus par son mari ou même par son amant; elle prend plutôt la plume pour déclarer un amour interdit et pour se dire dans toute sa singularité. Camille est donc, à l'image de sa créatrice, une femme

de lettres. De la même façon, Senécal refuse de se plier aux normes, d'écrire ce qui est convenu et convenable pour une femme au Canada français. Elle se montre infidèle, elle aussi, au rôle qui lui est dévolu: représenter sa société et ses valeurs ancestrales de manière idéalisée, se cantonner dans une littérature féminine qui entérine l'idéologie au sujet de la femme. En relatant autre chose que ce qui peut être *légitimement* représenté, l'écrivaine prend des risques. Risques qu'elle cherche stratégiquement à atténuer, infidélités à sa culture qui ne sont pas exemptes d'ambivalence: en cela aussi, elle ressemble à Camille, qui demeure attachée aux traditions et sensible au modèle maternel. Enfin, la situation de Senécal fait aussi écho à celle de son héroïne à la fin du roman. Pour cette dernière, il ne peut plus y avoir ni mariage dans la félicité (elle est consciente que cette institution nie sa subjectivité et son agentivité nouvellement conquises), ni révolte au grand jour et rupture du lien traditionnel (sa survie même dépend de ce lien). De manière similaire, pour sa créatrice, « épouser » la cause des idéologues traditionnels n'est pas une option — non plus que rejeter en bloc les valeurs de sa société. Senécal s'affranchit en partie des conventions littéraires masculines, mais ne va pas jusqu'à s'exprimer de manière totalement libre, consciente sans doute des limites au-delà desquelles elle risque de s'aliéner le milieu littéraire et social dans lesquels elle évolue<sup>2</sup>. À l'instar de Camille, elle se résout à être double, à masquer en partie son propos, et assure ainsi sa survie littéraire. Cependant, et on ne peut que le déplorer, l'écrivaine et son roman subiront un destin qui ressemble beaucoup à celui de son héroïne. Bien que *Dans les ombres* ait eu l'effet escompté par Senécal dans un premier temps — il a fait un certain bruit, lui a permis de se tailler une place dans le journalisme et de conquérir son indépendance —, il a été rapidement mis à l'écart de la tradition littéraire québécoise, puis oublié. L'écrivaine a cessé de publier peu après, peut-être (on peut facilement l'imaginer) fatiguée, elle aussi, de lutter dans une société hostile à la parole et à l'autonomie des femmes<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Selon les lettres de Senécal à Alfred Desrochers, qui constituent le corpus sur lequel se base Brosseau pour esquisser la trajectoire de l'écrivaine, elle pratiquait une certaine auto-censure stratégique: se préparant à soumettre le manuscrit d'un de ses recueils de poésie à l'appréciation des juges de l'ACJC (Action catholique de la jeunesse canadienne) et du Prix David, par exemple, elle « tente de ménager ses futurs lecteurs. Soucieuse de mettre toutes les chances de son côté, elle préfère figoler ses vers en écartant ceux qui risqueraient de choquer » (1998, p. 61).

<sup>3</sup> Précisons que la réception critique de *Dans les ombres* ne semble pas avoir joué un rôle direct dans l'abandon, par Senécal, de sa carrière d'écrivaine. Selon Brosseau (1998), ce serait plutôt ses nouvelles obligations professionnelles qui en seraient la cause. Toutefois, nous pouvons penser que l'accueil réservé à son premier roman, en la confrontant de manière très concrète aux limites de sa liberté d'expression, a contribué à son renoncement à la parole littéraire. Il ne faut pas oublier non plus le conservatisme qui va refluer dans les décennies subséquentes (les années quarante et cinquante), ni les conditions difficiles d'écriture pour les femmes (même sans enfants, Senécal ne disposait pas beaucoup de temps à elle: elle a pris soin d'un mari instable psychologiquement et de ses parents vieillissants).

Ainsi, bien que la charge critique de *Dans les ombres* puisse paraître discrète à un lecteur d'aujourd'hui, lorsqu'on se place dans le contexte de l'époque et que l'on se rappelle le carcan social et littéraire dans lequel se trouvaient les écrivaines d'alors, le roman se révèle véritablement audacieux. Sa réception critique et son exclusion du corpus québécois montrent d'ailleurs combien son propos comme sa manière ont dérangé. Or, l'œuvre de Senécal est aussi intéressante parce qu'elle témoigne justement de la difficulté d'écrire au sein d'une société comme celle du Canada français des années trente, là où les embûches que rencontraient les auteures étaient à la fois tangibles (la littérature est au service d'un projet national, les normes littéraires et sociales concernant les femmes sont définies et appliquées essentiellement par des hommes) et plus impalpables (les valeurs et les idéologies androcentriques exercent aussi une emprise au niveau psychologique). Comme Gabrielle Pascal au sujet de l'œuvre d'Anne Hébert, on peut dire que le roman de Senécal « illustre non seulement dans sa thématique mais dans sa démarche textuelle elle-même la force des obstacles qui compromettent, dans la profondeur des consciences, toute revendication de liberté » (1980, p. 75). Cependant, les contradictions, qui émoussent parfois le discours dissident de l'œuvre, font aussi la qualité de celle-ci, selon nous. En effet, Senécal parvient à restituer (sans les simplifier) les interrogations et les ambivalences de sa société, société en transition et dont les valeurs ne sont plus homogènes. Le manichéisme du passé a cédé la place à un environnement social et culturel beaucoup moins limpide, dans lequel les femmes se questionnent et commencent à s'affirmer. Et le personnage, comme le roman qui le met en scène, en est un reflet.

Du reste, la revendication de liberté demeure le courant dominant dans *Dans les ombres* et même si l'agentivité littéraire d'Éva Senécal a été freinée, et qu'elle n'a pas eu tout l'impact que nous aurions pu souhaiter, elle constituait une force bien réelle et menaçante pour l'ordre social et culturel. Elle n'a nullement été vaine, d'ailleurs. Avec Christl Verduyn, nous croyons en effet qu'en démolissant « les stéréotypes qui définissaient jusqu'alors les règles de conduite sociale comme les règles d'écriture », Éva Senécal a été parmi « les premières voix féminines authentiques et contestataires au Québec » (1992a, p. 57, p. 65). Elle est l'une des écrivaines qui ont contribué de manière significative à l'émergence d'une parole féminine autonome, et plus largement, à celle de la modernité littéraire (Chartier, 2000, p. 195), qu'elle se conjugue au féminin ou au masculin.

« [L]’écriture au féminin a ses racines, son histoire », mais l’absence d’une véritable tradition féminine se fait encore sentir et ressentir (Saint-Martin, 1992, t.1, p. 12). D’où l’importance de redécouvrir et de relire des œuvres de femmes tombées dans l’oubli et qui recèlent pourtant une valeur littéraire indéniable. Avec Laure Conan, des dizaines d’écrivaines ont préparé le terrain aux Roy, Hébert, Blais, de même qu’aux toutes jeunes écrivaines qui se lancent aujourd’hui. Elles leur ont permis de prendre la plume à leur tour mais dans une culture assouplie et transformée, notamment par leur travail de pionnières. En revisitant leurs œuvres avec les outils d’aujourd’hui, et en particulier avec ceux que fournit la critique au féminin, il est possible de mettre au jour la richesse de leur contribution et de mesurer un peu mieux l’influence qu’elles ont pu avoir sur leurs successeurs. Avec notre mémoire, nous espérons, bien modestement, contribuer à mieux faire connaître et reconnaître *Dans les ombres*, et à l’intégrer à ce réseau pluriel et fortifiant d’écrits féminins. Or, d’autres œuvres de femmes mériteraient d’être dépoussiérées. Enrichir et solidifier une généalogie littéraire féminine pourrait aussi permettre, à terme, de mieux remettre en question les canons du corpus québécois tel qu’il est officiellement constitué et enseigné, et de donner sa juste place au féminin dans l’institution littéraire.

Dans cette perspective, il serait intéressant, selon nous, d’appliquer le concept d’agentivité littéraire à ces autres fictions au féminin du passé, de faire ressortir ainsi les limites qu’elles ont permis de repousser de même que les procédés utilisés pour y parvenir. On pourrait aussi observer si la quête d’agentivité est un enjeu commun à toutes les écrivaines cherchant à s’exprimer dans une économie patriarcale traditionnelle et, dans l’affirmatif, si les conditions et les manifestations d’agentivité se présentent chez elles de la même façon que dans le roman de Senécal. Leurs textes mettent-ils nécessairement en scène des femmes soumises à d’importantes contraintes et qui revendiquent leur autonomie ? Parviennent-elles, comme Camille, à développer leur conscience individuelle sans pouvoir aller plus loin ? Sont-elles encore plus limitées ? Plus audacieuses ? Du côté de l’écriture, nous pourrions nous demander si les auteures inscrivent toutes leur désaccord dans la forme même de leurs œuvres, et si leurs stratégies sont semblables à celles qu’emprunte Senécal ou si elles en divergent. Enfin, le mouvement de balancier présent dans l’œuvre de cette dernière, ou encore dans celle d’une Anne Hébert, est-elle la norme dans les fictions au féminin ? Ces questions nous apparaissent comme autant de pistes de recherche intéressantes, tant pour le

développement de nouvelles applications littéraires de l'agentivité que pour une meilleure connaissance de l'écriture de celles qui ont « ouvert la voie/x »<sup>4</sup> au Québec.

---

<sup>4</sup> Nous reprenons le titre de l'ouvrage d'Isabelle Boisclair: *Ouvrir la voie/voix. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, aux Éditions Nota bene (2004).

## RÉFÉRENCES

### Corpus

Senécal, Éva. 1931. *Dans les ombres*. Montréal: Éditions Albert Lévesque, 150 p.

### Corpus secondaire

Bernard, Harry. 1931. *Juana, mon aimée*. Montréal: Éditions Albert Lévesque, 212 p.

Bernier, Jovette. [1931] 1982. *La chair décevante*. Montréal: Fides, 135 p.

Cotret, E. A. René de. 1932. *Sœur ou Fiancée*. Montréal: [sans nom], 287 p.

Harvey, Jean-Charles. [1934] 1988. *Les Demi-civilisés*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 299 p.

Senécal, Éva. 1927. “*Un Peu d’angoisse... un peu de fièvre*”: *poésies*. Montréal: Imprimerie de « La Patrie » (à compte d’auteur), 73 p.

———. 1929. *La course dans l’aurore*. Sherbrooke: Aux Éditions de La Tribune, 151 p.

———. 1933. *Mon Jacques*. Montréal: Éditions Albert Lévesque, 222 p.

### Textes journalistiques des années 1930

Alain, Robert et Guillaume [pseudonymes]. 1932. « Sur une critique ». *Le Canada*, vol. 29, n° 261, 11 février, p. 1.

Barrette, Victor. 1931. « Lecture de juin [...]. Prix Lévesque, 1930 ». *Le Droit*, vol. 18, n° 148, 27 juin, p. 9.

———. 1931. « La vie qui passe. Les prix Lévesque ». *Le Droit*, vol. 18, n° 165, 18 juillet, p. 2.

[Anonyme]. 1931. « Bibliographie canadienne. *Dans les ombres*, roman par Éva Senécal ». *Le Terroir*, vol. 13, n° 4, p. 25.



- Bruchési, Jean. 1932. « Dans le monde des lettres. Trois romans ». *La Revue moderne*, vol. 13, n° 4, février, p. 16-17.
- Des Esseintes [pseudonyme de Claude-Henri Grignon]. 1931. « Livres et revues. Un mauvais livre ? ». *La Revue populaire*, vol. 24, n° 12, décembre, p. 24.
- Desmarchais, Rex. 1931. « Les Lettres. *Dans les ombres* par Éva Senécal ». *La Quinzaine musicale et artistique*, vol. 2, n° 2, 25 septembre, p. 21-22.
- Dominique [pseudonyme]. 1931. « Chronique des livres. *Dans les ombres*. Roman par Éva Senécal ». *L'Avenir du Nord*, vol. 35, n° 36, 11 septembre, p. 6.
- [Anonyme]. 1931. « Éva Senécal [...] ». *Revue dominicaine*, vol. 37, octobre, p. 592.
- Franceline [pseudonyme de Marie-Jeanne Saint-Denis]. 1931. « Le courrier de Franceline. M<sup>lle</sup> Jovette-Alice Bernier ». *Mon magazine*, vol. 6, n° 9, novembre, p. 28.
- Hébert, Maurice. 1932. « Au tournant romanesque de nos lettres. *Dans les ombres* (1), *La chair décevante* (2), *Juana, mon aimée* (3) ». *Le Canada français*, vol. 19, n° 5, janvier, p. 371-383.
- Hélène [pseudonyme de madame Camille Beauséjour, née Hélène Brouillette]. 1931. « La page du foyer. *Dans les ombres* ». *Le Nouvelliste*, vol. 11, n° 259, 5 septembre, p. 5.
- Lamarche, M[arc]-A[ntonin]. 1931. « Les nouveaux livres. En marge d'une critique ». *Mon magazine*, vol. 6, n° 8, octobre, p. 10.
- Larivière, Jules[-Ernest]. 1931a. « Les nouveaux livres. *Dans les ombres* ». *Mon magazine*, vol. 6, n° 7, septembre, p. 5.
- . 1931b. « Et voilà ! ». *Mon magazine*, vol. 6, n° 8, octobre, p. 10.
- . 1931c. « Notre excès de bile ». *Mon magazine*, vol. 6, n° 9, novembre, p. 34.
- Létourneau, Roland. 1931. « *Dans les ombres* ». *Le Nouvelliste*, vol. 11, n° 296, 20 octobre, p. 5.
- Lévesque, Albert. 1931. « Les nouveaux livres. En marge d'une critique ». *Mon magazine*, vol. 6, n° 8, octobre, p. 3 et 10.
- . 1932. « La vie littéraire. Romans de la jeune génération ». *L'Almanach de la langue française*, 17<sup>e</sup> année, p. 257-260.
- Louise [pseudonyme de madame Lucien-A. Sauvage]. 1931. « Livres canadiens. [...] *Dans les ombres*, par Éva Senécal ». *La Patrie*, vol. 53, n° 176, 19 septembre, p. 14.
- Marion, Séraphin. 1932. « Trois romans de la jeune génération ». *Revue dominicaine*, vol. 38, juin, p. 345-351 [suivi de] juillet-août, p. 412-422.

- Montreuil, Gaétane de [pseudonyme de Georgina Bélanger]. 1931. « [Lettre à M. Jules Larivière] ». *Mon magazine*, vol. 6, n° 9, novembre, p. 34.
- Paquette, Marie-Jeanne. 1931. « Le jeune roman canadien. *Dans les ombres*, par Éva Senécal; *La chair décevante*, par Jovette-Alice Bernier ». *Le Quartier latin*, vol. 14, n° 7, 19 novembre, p. 6.
- Pelletier, Albert. 1931. « La vie littéraire. *Dans les ombres* de M<sup>lle</sup> Éva Senécal ». *Le Canada*, vol. 29, n° 139, 16 septembre, p. 1 et 7.
- . 1931. « La vie littéraire. *La chair décevante* de M<sup>lle</sup> Jovette-Alice Bernier ». *Le Canada*, vol. 29, n° 180, 3 novembre, p. 1.
- Raphaëlle [pseudonyme de Raphaëlle-Berthe Guertin]. 1931. « *Dans les ombres*. Roman par Éva Senécal ». *La Parole*, 15 octobre, p. 6.
- Robespierre [pseudonyme]. 1932. « Tribune libre. Au sujet d'une critique de *Dans les ombres*, par Jules Larivière, et des remarques de Gaétane de Montreuil ». *Le Canada*, vol. 29, n° 230, 5 janvier, p. 1.
- Roy, Camille. 1931. « Bibliographie canadienne. *Dans les ombres* ». *L'Enseignement secondaire au Canada*, vol. 11, n° 2, novembre, p. 94-97.
- Stello [pseudonyme de Claude-Henri Grignon]. 1931. « La vie littéraire. *Dans les ombres*. Roman par Éva Senécal ». *Le Canada*, vol. 29, n° 136, 12 septembre, p. 7.
- Vigilant, [pseudonyme]. 1931. [sans titre]. *Mon magazine*, vol. 6, n° 9, novembre, p. 34.

### Études théoriques et critiques

- Adam, Pauline. 1985. « Lectures d'œuvres estriennes ». In *À l'ombre de Desrochers. L'effervescence culturelle d'une région: le mouvement littéraire des Cantons de l'Est 1925-1950*, sous la dir. de Joseph Bonenfant, Janine Boynard-Frot, Richard Giguère et Antoine Sirois, p. 69-106. Sherbrooke: La Tribune et l'Université de Sherbrooke.
- Adler, Laure et Stefan Bollmann. 2006. *Les femmes qui lisent sont dangereuses*. Paris: Flammarion, 150 p.
- Au royaume du foyer/Contribution d'auteurs canadiens*. Montréal: Imprimatur: Philippe Perrier, 1946, 180 p.
- Beauvoir, Simone de. 1949. *Le deuxième sexe*. 2 t. Paris: Gallimard.
- Berger, John. 1976. *Voir le voir*. Trad. de l'anglais par Monique Triomphe. Paris: A. Moreau, 175 p.

- Boisclair, Isabelle. 2000a. « Laure Clouet, femme de personne ». In *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, sous la dir. de Lucie Joubert et Annette Hayward, p. 83-98. Montréal: Triptyque.
- . 2000b. « Au pays de Catherine ». In *Les Cahiers Anne Hébert*. Coll. « Anne Hébert et la modernité », n° 2, p. 111-125. Montréal: Fides; Sherbrooke: Université de Sherbrooke.
- (dir. publ.). 2002. *Lectures du genre*. Montréal: Les Éditions du remue-ménage, 179 p.
- . 2004. *Ouvrir la voie/voix. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*. Québec: Nota bene, 391 p.
- Boivin, Aurélien. 2006. « La littérature québécoise avant 1940. Une littérature qui se fait ». *Québec français*, n° 143 (automne), p. 26.
- . 2006. « Le roman du terroir ». *Québec français*, n° 143 (automne), p. 32-37.
- . 2006. « Le récit régionaliste ou le respect de l'idéologie agriculturiste ». *Québec français*, n° 143 (automne), p. 38-42.
- Bolla, Corine, et Lucie Robert. 1978. « La poésie "féminine" de 1929-1940: une nouvelle approche ». *Atlantis*, vol. IV, n° 1 (automne), p. 55-62.
- Bourassa, Henri. 1925. *Femmes-hommes ou hommes et femmes ? Études à bâtons rompus sur le féminisme*. Montréal: Imprimerie du Devoir, 83 p.
- Boynard-Frot, Janine. 1985a. « L'émergence d'une production littéraire féminine, 1925-1935 ». In *À l'ombre de Desrochers. L'effervescence culturelle d'une région: le mouvement littéraire des Cantons de l'Est 1925-1950*, sous la dir. de Joseph Bonenfant, Janine Boynard-Frot, Richard Giguère et Antoine Sirois, p. 107-117. Sherbrooke: La Tribune et l'Université de Sherbrooke.
- . 1985b. « Réception des écrivaines dans les manuels d'histoire littéraire ». In *À l'ombre de Desrochers. L'effervescence culturelle d'une région: le mouvement littéraire des Cantons de l'Est 1925-1950*, sous la dir. de Joseph Bonenfant, Janine Boynard-Frot, Richard Giguère et Antoine Sirois, p. 119-148. Sherbrooke: La Tribune et l'Université de Sherbrooke.
- Brousseau, Marie-Claude. 1998. *Trois écrivaines de l'entre-deux-guerres: Alice Lemieux, Éva Senécal et Simone Routier*. Québec: Nota bene, 125 p.
- Brownstein, Rachel. 1982. *Becoming a Heroine: Reading About Women in Novels*. New York: Viking Press, 332 p.
- Butler, Judith. 2005. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*. Trad. de l'anglais par Cynthia Kraus. Paris: La Découverte, 283 p.

- Cardinal, Jacinthe. 2000. *Suzanne Jacob et la résistance aux « fictions dominantes »: figures féminines et procédés rhétoriques rebelles*. Mémoire de maîtrise en études littéraires. Montréal: Université du Québec à Montréal, 102 p.
- Chartier, Daniel. 2000. « Jovette-Alice Bernier et Éva Senécal: la morale de deux romancières ». Chap. in *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, p. 177-200. Montréal: Fides.
- Choquette, Adrienne. 1939. « Éva Senécal ». Chap. in *Confidences d'écrivains canadiens-français*, p. 205-209. Trois-Rivières: Éditions du Bien public.
- Collectif Clio. 1992. *Histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*. 2<sup>e</sup> édition. Montréal: Le Jour, 646 p.
- Dallery, Arleen B. 1989. « The Politics of Writing (the) Body: Écriture féminine ». In *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*, sous la dir. de Alison M. Jaggar et Susan Bordo, p. 52-67. New Brunswick (N.J.): Rutgers University Press.
- Dauphin, Cécile et Arlette Farge (dir. publ.). 2001. *Séduction et sociétés. Approches historiques*. Paris: Seuil, 345 p.
- Drouin, Marie-Josée. 1997. « Qu'en est-il du désir sexuel de la femme lorsqu'elle se pose comme sujet désirant et lorsqu'elle se pose comme sujet désiré ». Rapport d'activités comme exigence partielle de la maîtrise en sexologie. Montréal: Université du Québec à Montréal, 95 p.
- Druxes, Helga. 1996. *Resisting Bodies: The Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction*. Detroit: Wayne State University Press, 230 p.
- DuPlessis, Rachel Blau. 1985. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press, 253 p.
- Felski, Rita. 1989. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press, 223 p.
- Fournier, Isabelle. 2005. « Le mythe de la mère et la dénégarion de la sexualité féminine dans les romans de la terre au Québec ». *Québec français*, n° 137 (printemps), p. 47-49.
- Frye, Joanne S. 1986. *Living Stories, Telling Lives: Women and the Novel in Contemporary Experience*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 264 p.
- Gagnon, Mona-Josée. 1974. *Les femmes vues par le Québec des hommes. 30 ans d'histoire des idéologies, 1940-1970*. Montréal: Le Jour, 159 p.
- Gardiner, Judith Kegan (dir. publ.). 1995. *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*. Urbana: University of Illinois Press, 342 p.

- Giguère, Richard. 1984. « La tentation de l'Éros. La libération du discours amoureux et le "mouvement féminin" ». Chap. in *Éxil, révolte et dissidence. Étude comparée des poésies québécoise et canadienne (1925-1955)*, p. 125-161. Québec: Les Presses de l'Université Laval.
- Godard, Barbara. 1992. « Transgressions ». In *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, T. 1, sous la dir. de Lori Saint-Martin, p. 85-95. Montréal: XYZ.
- Guillemette, Lucie. 2005. « Les figures féminines de l'adolescence dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert. Entre le mythe du prince charmant et l'agentivité ». *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 8, n° 2, p. 153-177.
- Hamel-Beaudoin, Françoise. 2004. *La vie d'Éva Senécal, "poète d'élan et de flamme"*. Montréal: Triptyque, 163 p.
- Havercroft, Barbara. 1999a. « Quand écrire c'est agir: stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret ». *Dalhousie French Studies*, 47 (été), p. 93-113.
- . 1999b. « Intertextualité sexuée et recherche d'identité au féminin dans *Les images* de Louise Bouchard ». In *L'identitaire et le littéraire dans les Amériques*, sous la dir. de Bernard Andrès et Zilá Bernd, p. 175-196. Québec: Éditions Nota bene.
- . 2001. « Auto/biographie et agentivité au féminin dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux ». In *La francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, sous la dir. de Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis, p. 517-535. Paris; Montréal: L'Harmattan.
- . 2002. « Espace autofictif, sexuation et deuil chez Denise Desautels et Paul Chanel Malenfant ». In *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, sous la dir. de Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson, p. 43-63. Québec: Éditions Nota bene.
- . 2004. « Subjectivité féminine et conscience féministe dans *L'Événement* ». In *Annie Ernaux: une œuvre de l'entre-deux*, sous la dir. de Fabrice Thumerel, p. 125-138. Arras, France: Artois Presses Université.
- . 2006. « Pour une rhétorique de l'agentivité: anorexie et autofiction dans *Petite de Geneviève Brisac* ». In *La rhétorique au féminin*, sous la dir. de Annette Hayward, p. 401-420. Québec: Éditions Nota bene.
- Hayward, Annette. 1986. « Paragraphes d'Alfred Desrochers ou modernité et littérature féminine en 1931 ». In *Solitude rompue*, textes réunis par Cécile Cloutier-Wojciechowska et Réjean Robidoux en hommage à David M. Hayne. Éditions de l'Université d'Ottawa, Collection du CRCCF, p. 156-165.
- Hébert, Pierre. 2004. *Censure et littérature au Québec. Des vieux couvents au plaisir de vivre 1920-1959*. Montréal: Fides. 258 p.

- Heinich, Nathalie. 1996. *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris: Gallimard, 397 p.
- . 2003. *Les ambivalences de l'émancipation féminine*. Paris: Albin Michel, 157 p.
- Hekman, Susan. 1995. « Subjects and Agents: The Question for Feminism ». In *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*, sous la dir. de Judith Kegan Gardiner, p. 194-207. Urbana: University of Illinois Press.
- Huston, Nancy. 1990. *Journal de la création*. Paris: Seuil, 276 p.
- Irigaray, Luce. 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Éditions de Minuit, 217 p.
- Jacob, Suzanne. 1997. *La Bulle d'encre*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, Boréal, 129 p.
- Jaggar, Alison M., et Susan Bordo (dir. publ.). 1989. *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*. New Brunswick (N.J.): Rutgers University Press, 376 p.
- Joseph, Sandrina. 2000. *Figures d'un discours interdit: les métaphores du désir féminin dans Vilette de Charlotte Brontë*. Mémoire de maîtrise en études littéraires. Montréal: Université du Québec à Montréal, 147 p.
- Kaplan, Carla. 1995. « Recuperating Agents: Narrative Contracts, Emancipatory Readers, and Incidents in the Life of a Slave Girl ». In *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*, sous la dir. de Judith Kegan Gardiner, p. 280-301. Urbana: University of Illinois Press.
- Lamy, Suzanne. 1979. *D'elles*. Montréal: L'Hexagone, 110 p.
- . 1984. *Quand je lis je m'invente*. Montréal: L'Hexagone, 111 p.
- Lanser, Susan Sniader. 1992. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press, 287 p.
- Lemire, Maurice (dir. publ.). 1987. « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) ». In *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. T. 2 (1900-1939). Montréal: Fides, p. XI-LXIX.
- . 2007. *Le Mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*. Québec: Éditions Nota bene. 305 p.
- Lévesque, Andrée. 1989. *La norme et les déviantes. Des femmes au Québec pendant l'entre-deux-guerres*. Montréal: Remue-ménage, 232 p.
- Mann, Patricia S. 1995. « Cyborgean Motherhood and Abortion ». In *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*, sous la dir. de Judith Kegan Gardiner, p. 133-151. Urbana: University of Illinois Press.

- Messer-Davidow, Ellen. 1995. « Acting Otherwise ». In *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*, sous la dir. de Judith Kegan Gardiner, p. 23-51. Urbana: University of Illinois Press.
- Miller, Nancy K. 1988. *Subject to Change: Reading Feminist Writing*. New York: Columbia University Press, 285 p.
- Moscovici, Claudia. 1996. *From Sex Objects to Sexual Subjects*. New York et Londres: Routledge, 106 p.
- Nelson-Kuna, Julie et Stephanie Riger. 1995. « Women's Agency in Psychological Contexts ». In *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*, sous la dir. de Judith Kegan Gardiner, p. 169-177. Urbana: University of Illinois Press.
- Neuman, Shirley. 1993. « ReImagining Women: An Introduction ». In *ReImagining Women: Representations of Women in Culture*, sous la dir. de Shirley Neuman et Glennis Stephenson, p. 3-18. Toronto: University of Toronto Press.
- Pâquet, Louis-Adolphe. 1918. « Le féminisme ». *Le Canada-français*, (Québec, Québec) vol. 1, n° 4 (déc.), p. 233-246.
- Pascal, Gabrielle. « Soumission et révolte dans les romans d'Anne Hébert ». *Incidences*, vol. IV, n° 2-3, mai-décembre 1980, p. 59-75.
- Robert, Lucie. 1989. *L'institution du littéraire au Québec*. Québec: Les presses de l'Université Laval, 272 p.
- . 1992. « D'Angéline de Montbrun à *La Chair décevante*: la naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise ». In *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, T. 1, sous la dir. de Lori Saint-Martin, p. 41-50. Montréal: XYZ.
- Saint-Martin, Lori (dir. publ.). 1992-1994. *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*. 2 t. Montréal: XYZ.
- . 1998. « Voix/voies de femme: Gabrielle Roy et le problème de l'autorité discursive ». In *Féminisme et forme littéraire. Lectures au féminin de l'œuvre de Gabrielle Roy*, sous la dir. de Lori Saint-Martin, Les cahiers de l'IREF, n° 3, p. 71-97. Montréal: Université du Québec à Montréal.
- Salaün, Élise. 2002. « La passion selon elles: l'érotisme dans les romans au féminin des années 1980 ». In *Lectures du genre*, sous la dir. d'Isabelle Boisclair, p. 145-159. Montréal: Les Éditions du remue-ménage.
- Showalter, Elaine. 1986. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. Londres: Virago, 403 p.

- Smart, Patricia. 1988. *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*. Montréal: Québec Amérique, 337 p.
- Stamp, Patricia. « Mothers of Invention: Women's Agency in the Kenyan State ». In *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*, sous la dir. de Judith Kegan Gardiner, p. 69-92. Urbana: University of Illinois Press.
- Strobel, Margaret. « Consciousness and Action: Historical Agency in the Chicago Women's Liberation Union ». In *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*, sous la dir. de Judith Kegan Gardiner, p. 52-68. Urbana: University of Illinois Press.
- Valverde, Mariana. 1989. *Sexe, pouvoir et plaisir*. Trad. de l'anglais par Lyna Lepage. Montréal: Remue-ménage, 241 p.
- Vance, Carole S. (dir. publ.). 1984. *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 462 p.
- Verduyn, Christl. 1992a. « La prose féminine québécoise des années trente ». In *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, T. 1, sous la dir. de Lori Saint-Martin, p. 57-71. Montréal: XYZ.
- . 1992b. « Une voix féminine précoce au théâtre québécois: *Cocktail* (1935) d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin ». In *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, T. 1, sous la dir. de Lori Saint-Martin, p. 73-83. Montréal: XYZ.